教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办



乐府学

第四辑

吴相洲　主编



學苑出版社

责任编辑：刘　丰
封面题字：李昌集
封面设计：陈誉友





ISBN 978-7-5077-3205-4

定价：50.00元

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第四辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办

吴相洲　主编

學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

乐府学.第4辑/吴相洲主编. -北京:学苑出版社,2009.1
ISBN 978-7-5077-3205-4

I.乐… II.吴… III.乐府学-文学研究-中国-古代 IV.I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第211096号

责任编辑:刘 丰
出版发行:学苑出版社
社 址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码:100079
网 址:www.book001.com
电子信箱:xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话:010-67675512、67678944、67601101(邮购)
经 销:新华书店
印 刷 厂:北京东君印刷有限责任公司
开本尺寸:720×980 1/16开本
印 张:21.25
字 数:340千字
版 次:2009年1月北京第1版
印 次:2009年1月北京第1次印刷
定 价:50.00元

编　委　会

目　录

雅俗之争与汉代音乐机构之变迁

◇付林鹏

（长春，东北师范大学亚洲文明研究院，130024）

提　要：汉代的音乐机关在两汉都分为两部分：在西汉为太乐与乐府，在东汉则分为太予乐署与黄门鼓吹署。这四个部门各有其继承性，且其所管理的音乐类型也不是单一的雅乐和俗乐，而是有重叠的部分。当然这也与雅乐观念的演进有关。

关键词：太乐　乐府　太予乐　黄门鼓吹

雅乐和俗乐之争，在中国音乐史上从来都是一个纠缠不清的问题。早在春秋战国时期这方面的论争就已经开始了，孔子对当时的礼崩乐坏感到痛心疾首，他认为当时流行的郑卫之音是淫乐，不利于政教，故在《论语·卫灵公第十五》中说："行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则韶舞。放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。"① 在《论语·阳货第十七》中也说："恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也，恶利口之覆邦家者。"② 但当时的很多统治者却很喜欢郑卫之音，对雅乐则不感兴趣。如魏文侯就公开宣称自己不喜欢雅乐，《礼记·乐记》记载他的话说："吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。"③ 孔子是站在正统的角度上认为雅乐有助于政治教化，魏文侯则是从音乐欣赏的角度认为郑卫之音更能使他身心愉悦。到了汉代，这种论争依然存在。不过，当时的先

---

① 刘宝楠《论语正义》，第18卷，第337页，《诸子集成》，第1册，上海，上海书店出版社，1986。

② 刘宝楠《论语正义》，第18卷，第379页，《诸子集成》，第1册，上海，上海书店出版社，1986。

③ 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》，第38卷，第1538页，《十三经注疏》，下册，北京，中华书局影印本，1980。

秦雅乐已经佚失殆尽,① 正如《宋书·乐志》所云:"周存六代之乐,至秦唯余《韶》、《武》而已。"② 俗乐却日趋发达。故笔者拟从音乐的雅俗之争入手探讨汉代音乐机构的变迁情况。

西汉的制礼作乐与音乐机关的演进

西汉的音乐机关,根据文献记载分为两大机构:一为太乐,一为乐府。其中太乐掌管雅乐,乐府则兼掌俗乐和部分雅乐。这两大机构均为因袭前代而来,因为汉初官制的设立,明显有因袭秦代的痕迹。《汉书·百官公卿表》就有记载:"自周衰,官失而百职乱,战国并争,各变异。秦兼天下,建皇帝之号,立百官之职。汉因循而不革,明简易,随时宜也。其后颇有所改。"③ 而且由这段史料还可知道,汉代的官制经常有所变更,即"其后颇有所改"。这种不稳定性固然给我们考察汉代的音乐机构带来了很多不便,但经过学者们的不断研究,我们还是能勾画出汉代音乐机关的变迁情况。

先说太乐,太乐的长官叫太乐令,是太常的属官。太常又被称为奉常,为汉"三公九卿"中九卿之一。按《汉书·百官公卿表》:"奉常,秦官,掌宗庙礼仪,有丞。景帝中六年更名太常。属官有太乐、太祝、太宰、太史、太卜、太医六令丞。"④ 故可知太乐令、丞即为太常属官,其职能是掌管雅乐的演奏。如《宋书·乐志》就说:

> 明帝太和初,诏曰:"礼乐之作,所以类物表庸而不忘其本者也。凡音乐以舞为主,自黄帝《云门》以下,至于周《大武》,皆太庙舞名也。然则其所司之官,皆曰太乐,所以总领诸物,不可以一物名。武皇帝庙乐未称,其议定庙乐及舞,舞者所执,缀兆之制,声哥之诗,务令详备。乐官自如故为太乐。"⑤

---

① 所谓的先秦雅乐,是指包括六代古乐(《云门》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》)与诗经中的雅颂乐在内的、以四声音阶为主的先秦音乐。

② 《宋书》,第19卷,第533页,北京,中华书局,1974。

③ 《汉书》,第19卷上,第722页,北京,中华书局,1962。

④ 《汉书》,第19卷上,第726页,北京,中华书局,1962。

⑤ 《宋书》,第19卷,第535页,北京,中华书局,1974。

汉初的礼乐之制，多出自叔孙通之手。叔孙通就是因为制定朝仪而被封为奉常的。作为掌管宗庙礼仪的最高官吏，他不独制礼，还进行了一番作乐的工作。前已明言，汉初时先秦雅乐就已经衰微了，已经很少有人能够懂得雅乐的演奏情况了。故《汉书·礼乐志》说："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。"① 先秦雅乐的流传，正是依赖这些代代相传的太乐官。而由这段记载也可以看出，掌管雅乐的官署早在先秦时期就存在了，如《周礼·春官宗伯·大司乐》中就有大司乐的官职设置，其职能就是掌管"六代之乐"的演奏并"以乐语教国子"。然而这些掌管雅乐的官署虽属常设机构，却仍阻挡不住先秦雅乐的衰微和没落。针对这种情况，叔孙通以秦代残存的雅乐为基础，制作了新的宗庙乐。按《汉书·礼乐志》云：

> 高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》、《肆夏》也。乾豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。②

不过，叔孙通为适应时代要求所作的雅乐，与先秦时以钟鼓、石磬等打击乐器为主的大型雅乐已经不同了。他所作的宗庙乐似乎以管弦类乐器的演奏为主，故曰"不以管弦乱人声"。

除叔孙通所作的宗庙乐外，西汉各代君主驾崩之后，各庙所奏之乐亦可视为雅乐，据《汉书·礼乐志》：

> 高庙奏《武德》、《文始》、《五行》之舞；孝文庙奏《昭德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞；孝武庙奏《盛德》、《文始》、《四时》、《五行》之舞。《武德舞》者，高祖四年作，以象天下乐已行武以除乱也。《文始舞》者，曰本舜《招舞》也，高祖六年更名曰《文始》，以示不相袭也。《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二

---

① 《汉书》，第22卷，第1043页，北京，中华书局，1962。
② 《汉书》，第22卷，第1043页，北京，中华书局，1962。

十六年更名《五行》也。《四时舞》者，孝文所作，以示天下之安和也。盖乐己所自作，明有制也；乐先王之乐，明有法也。孝景采《武德舞》以为《昭德》，以尊大宗庙。至孝宣，采《昭德舞》为《盛德》，以尊世宗庙。诸帝庙皆常奏《文始》、《四时》、《五行舞》云。高祖六年又作《昭容乐》、《礼容乐》。《昭容》者，犹古之《昭夏》也，主出《武德舞》。《礼容》者，主出《文始》、《五行舞》。舞入无乐者，将至至尊之前不敢以乐也；出用乐者，言舞不失节，能以乐终也。大氐皆因秦旧事焉。①

这些宗庙乐，有汉初时新作的，如《武德舞》是高祖四年所作，《昭容乐》、《礼容乐》为高祖六年所作，《四时舞》为汉文帝时所作；有因袭先秦六代之乐而更改其名者，如《文始舞》原为舜时所作之乐舞《大韶》，高祖六年更名为《文始》，《五行舞》原为周舞。这些都说明汉代的雅乐系统有因袭和新创两种不同的情况。

汉初雅乐的来源，按王国维的说法，有三种：除叔孙通因袭秦人所作的宗庙乐及制氏所传的“仅能记其铿锵鼓舞”的先秦雅乐外，还有河间献王刘德所献的雅乐。② 然而河间献王所献的雅乐并未进入雅乐系统中，而是被存肄于太乐署中，很少被使用。《汉书·礼乐志》：“是时，河间献王有雅材，亦以为治道非礼乐不成，因献所集雅乐。天子下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。”③ 由此，先秦雅乐的式微和不被重视可见一斑。

雅乐衰微了，俗乐却兴盛起来。对汉代礼制史与音乐史冲击最大的莫过于汉武帝的“初立乐府”之事。关于乐府是否为汉武帝初设这一问题，学者多有讨论。而现在可以肯定的是秦代已经有乐府机关的存在。④ 西汉初期则继承了这个音乐机关。史书中关于乐府在汉武帝以前就存在的记载有以下几条：《史记·乐书》：“孝惠、孝文、孝景无所增更，于乐府习常隶旧而已。”⑤《汉书·礼乐志》：“高祖乐楚声，故《房中乐》

---

① 《汉书》，第22卷，第1044页，北京，中华书局，1962。

② 王国维《观堂集林》，上册，第2卷，第70页，石家庄，河北教育出版社，2003。

③ 《汉书》，第22卷，第1070页，北京，中华书局，1962。

④ 参寇效信《秦汉乐府考略》，载《陕西师范大学学报》1976年第1期。

⑤ 《史记》，第24卷，第1177页，北京，中华书局，1959。

楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。”①前已言之，汉代官署多因袭秦制，也有文献能证明乐府是因袭秦代而来，如《汉书·百官卿表》说：“少府，秦官，掌山海池泽之税，以给共养，有六丞。属官有尚书、符节、太医、太官、汤官、导官、乐府……”②《唐六典》也说：“秦汉奉常属官有太乐令丞，又少府属官有乐府令丞。”③ 除文献记载外，也有出土文物能证明乐府机关早在西汉初期就已存在。如广州南越王墓出土有具铭为“文帝九年乐府工造”的铜钲一套，共有八个。④ 这都说明汉武帝以前即有乐府机关的存在，夏侯宽所任之职就是乐府机关的最高长官“乐府令”。

有关汉武帝始立乐府的最早文献依据是《汉书·礼乐志》中的记载：“至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”颜师古注曰：“始置之也。乐府之名盖起于此，哀帝时罢之。”⑤ 对这种说法，宋代的王应麟首先提出质疑，认为“乐府似非始于武帝”。⑥ 这种怀疑是有道理的。但班固之记载距汉武帝时最近，且不止在一处提过，他在《两都赋序》中也说：“至于武、宣之世，乃崇礼官，考文章，内设金马、石渠之署，外兴乐府、协律之事。”⑦ 这说明，班氏的这种说法似乎也有一定的根据。

为什么会出现情况呢？笔者以为，汉武帝的“乃立乐府”有两层意思：一是扩大了乐府的职能及人员数目，其职能方面，今人多有论之，兹不详论。⑧ 其人员方面，按桓谭《新论·离事》的记载：“昔余在孝

---

① 《汉书》，第22卷，第1043页，北京，中华书局，1962。

② 《汉书》，第19卷上，第731页，北京，中华书局，1962。

③ 李林甫等《唐六典》，第14卷，第402页，北京，中华书局，1992。

④ 参广州象岗汉墓发掘队：《西汉南越王墓发掘初步报告》，《考古》1984年第3期。

⑤ 《汉书》，第22卷，第1045页，北京，中华书局，1962。

⑥ 王应麟《汉书艺文志考证》，第8卷，中华再造善本影印本，北京，北京图书馆出版社，2006。

⑦ 费振刚等辑校《全汉赋》，第311页，北京，北京大学出版社，1993。

⑧ 关于乐府的职能，萧亢达认为乐府令丞有监造乐器、执掌郊庙祭祀及古兵法武乐、职掌郑卫之音、采集民间歌谣、配乐等责任。可参看萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》，第6－8页，北京，文物出版社，1991。

成帝时任乐府令，凡所典领倡优伎乐，盖有千人之多也。”① 桓谭所记虽然是汉成帝时事，但我们也可由此推测出武帝时的人员设置绝不会少于此数。第二就是乐府的设置地点问题。《汉书·礼乐志》说：“今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”② 可知，汉武帝时的乐府设立于上林苑当中。据尚丽新考证，上林苑是武帝建元三年在秦上林苑的基础上扩建的，乐府位于城外的上林苑内，约在直城门西、建章宫北，毗邻平乐观。③ 而关于汉武帝建立上林乐府的时间，众说均认为在建元三年之后。④ 所以，“乃立”当为“外兴”之意，指汉武帝首先将乐府设置于上林苑内，即指汉武帝在上林苑原有歌舞设备的基础上重新设立了乐府机构。

提到乐府的设立，有的学者从乐府和太乐所掌管的乐型不同，即认为乐府所掌管的音乐是祭祀乐，而太乐掌管的音乐为宗庙乐，得出结论说乐府在汉武帝之时才建立。⑤ 这种推论不可信，因为乐府在汉武帝时已经侵夺了太乐的部分权力，以致两个机关的职能有重叠之处。由《汉书·礼乐志》记载绥和二年丞相孔光、大司空何武所奏精简乐府人员的名单可见，⑥ 当时乐府中也有大量服务于宗庙乐的乐人，如“《嘉至》鼓员十人”“兼给事雅乐用四人”等。按前所论，《嘉至》为大祝迎神于庙门所奏之乐，属于叔孙通所制宗庙乐范围内。而作者却武断地认为：“太乐主管宗庙之乐，乐府主管郊祀之乐，在哀帝罢黜乐府之前，二者的分工是十分明确的。”⑦ 其所引根据既不可信，结论更不能使人信服。

关于乐府的职能，王应麟在《汉书艺文志考证》卷八引吕氏曰：

---

① 桓谭《新论》，卷下，第45页，上海，上海人民出版社，1977。

② 《汉书》，第22卷，第1071页，北京，中华书局，1962。

③ 参尚丽新《西汉上林乐府所在地考》，《兰州大学学报》（社科版），2003年第5期。

④ 参龙文玲《汉武帝立乐府时间考》，《学术论坛》，2007年第3期。

⑤ 详见韩国良《“汉武帝乃立乐府”考》，《河南师范大学学报》（社科版），2003年第6期，第93－95页。

⑥ 《汉书》，第22卷，第1073页，北京，中华书局，1962。

⑦ 详见韩国良《“汉武帝乃立乐府”考》，《河南师范大学学报》（社科版），2003年第6期，第95页。

"太乐令、丞所职，雅乐也；乐府所职，郑卫之乐也。"① 其言之凿凿，说乐府所掌音乐均为俗乐。汉初郊祀不兴，到汉武帝时方大兴郊祀之事。不过当时用于郊祀的音乐均散佚不存，《史记·封禅书》曰："其春，既灭南越，嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰：'民间祠有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？'"② 汉武帝重新设立乐府机关在很大程度上就是为了解决这一问题。《汉书·礼乐志》载："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圆丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。"③ 虽然这些用于郊祀的音乐不是为了观赏，而是用于祀神，但时人并不视其为雅乐。故《汉书·礼乐志》说："郊庙皆非雅声。"④ 又说："今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。"⑤

后来，这些所谓的"郑声"在经过一次音乐机关的调整后，身份改变，跻身于雅乐行列。这次音乐机关的调整就是汉哀帝时的"诏罢乐府"事件。乐府活跃于西汉历史凡百年，其功劳不可小觑，然而到哀帝之时，却下了一道罢黜乐府的诏书。这固然与汉哀帝个人不喜欢音乐有关，而且乐府的很多职能也与太乐等音乐机关的一些职能相重复，国家还要拿出很多的钱来供应乐府内的官吏、乐人，这些原因促成了汉哀帝对乐府的罢黜。乐府之罢在绥和二年，《汉书·百官志表》称："绥和二年，哀帝省乐府。"⑥ 罢黜的具体情况则见《汉书·礼乐志》：

> 是时，郑声尤甚。黄门名倡丙强、景武之属富显于世，贵戚五侯、定陵、富平、外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐。哀帝自为

---

① 王应麟《汉书艺文志考证》，第8卷，中华再造善本影印本，北京，北京图书馆出版社，2006。

② 《汉书》，第25卷上，第1232页，北京，中华书局，1962。

③ 《汉书》，第22卷，第1045页，北京，中华书局，1962。

④ 《汉书》，第22卷，第1070页，北京，中华书局，1962。

⑤ 《汉书》，第22卷，第1071页，北京，中华书局，1962。

⑥ 《汉书》，第19卷上，第732页，北京，中华书局，1962。

定陶王时，疾之，又性不好音，及即位，下诏曰："惟世俗奢泰文巧，而郑卫之声兴。夫奢泰则下不孙而国贫，文巧则趋末背本者众，郑卫之声兴则淫辟之化流，而欲黎庶敦朴家给，犹浊其源而求其清流，岂不难哉！孔子不云乎？'放郑声，郑声淫。'其罢乐府官。郊祭乐及古兵法武乐，在经非郑卫之乐者条奏，别属他官。"①

汉哀帝虽然罢黜了乐府，但保留了乐府中的郊祭乐及古兵法武乐，所谓的"别属他官"就是将其归于太乐的领属之下，故萧亢达先生说："这些汉代所作的郊庙乐交由太乐职掌，实已跻身于雅乐行列。东汉时还取得了崇高的地位，使先朝雅古乐更趋衰亡。"② 这其实是一个俗乐雅化的过程，说明雅俗的观念已经开始相互渗透。

汉代的主要音乐机关为太乐与乐府。除此之外，为了满足皇帝个人的娱乐用乐，黄门、掖庭也有专门负责音乐表演的人员。桓谭《新论·离事》说："汉之三主，内置黄门工倡。"③ 所谓汉之三主是指武帝、元帝和哀帝。黄门为皇帝私人所属，《汉书·霍光传》颜师古注曰："黄门之署，职任亲近，以供天子，百物在焉。"④ 其中，黄门中管理倡优音乐的官职叫"黄门倡监"。一些著名艺人既隶属于乐府又身为黄门名倡，如《汉书·礼乐志》云："（成帝时）黄门名倡丙疆、景武之属富显于世。"⑤ 而景武又任职为乐府音监。如《汉书·张汤传》云："（张放）知男子李游君欲献女，使乐府音监景武强求不得……。"⑥ 这种情况就造成了机构的重叠。与此相似，皇帝身边的掖庭也集中了一批用于歌舞的内廷材人，即上文所引之"内有掖庭材人"。《汉书·元后传》载："先帝弃天下，根不悲哀思慕，山陵未成，公聘取故掖庭女乐五官殷严、王飞君等，置酒歌舞，捐忘先帝厚恩，背臣子义。"⑦ 这说明掖庭之内也有管理女乐的官吏存在。然而黄门、掖庭所集合之乐人多为俗乐演奏者，其音乐演奏也多用于私人的观赏，故其乐人多来自民间，而宗庙、郊祀

---

① 《汉书》，第22卷，第1072页，北京，中华书局，1962。
② 萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》，第10页，北京，文物出版社，1991。
③ 桓谭《新论》，卷下，第45页，上海，上海人民出版社，1977。
④ 《汉书》，第68卷，第2932页，北京，中华书局，1962。
⑤ 《汉书》，第22卷，第1072页，北京，中华书局，1962。
⑥ 《汉书》，第59卷，第2655页，北京，中华书局，1962
⑦ 《汉书》，第98卷，第4028页，北京，中华书局，1962。

用乐所选的乐人多是贵族子弟。① 从这个层面上讲，汉代自作的宗庙、郊祀乐在汉人心中已经高于俗乐，而接近于先秦的雅乐。

东汉音乐机关的继承与雅俗乐的发展

关于东汉管理音乐的机关，众说纷纭。或以为自汉哀帝罢黜乐府之后，仅有管理雅乐的太乐署被东汉继承下来，只不过在汉明帝永平三年按图谶被改称为太予乐，其根据有《后汉书·明帝纪》所载永平三年“秋八月戊辰，改大乐为大予乐”，注引《尚书·琁机钤》曰：“有帝汉出，德洽作乐名予”，故其所据纬书为《尚书·琁机钤》。又引《汉官仪》曰：“大予乐令一人，秩六百石。”②《后汉书·百官志（二）》也记载：“大予乐令一人，六百石。本注曰：掌伎乐。凡国祭祀，掌请奏乐，及大飨用乐，掌其陈序。丞一人。”③ 王运熙先生就力主此说。④

姚大业先生则有不同意见。他认为汉明帝根据图谶所改的不是太乐，而是太乐所掌管的郊庙乐，按《东观汉记·孝明皇帝纪》的记载：“永平三年……秋八月诏曰：‘琁玑钤曰，有帝汉出，德洽作乐，名予。’会明帝改其名，郊庙乐曰太予乐，正乐官曰太予乐官，以应图谶。”⑤ 另据《后汉书·曹褒传》：“显宗即位，充上言……帝问：‘制礼乐云何?’充对曰：‘《河图括地象》曰，有汉世礼乐文雅出。《尚书·琁机钤》曰，有帝汉出，德洽作乐，名予。’帝善之，下诏曰：‘今且改太乐官曰太予乐，诗曲操，以俟君子。’”⑥ 他认为此处所改为官称，故得出结论东汉的太予乐并非掌管音乐的官署，而是郊庙乐的另一个名称。⑦ 萧亢

---

① 关于雅乐、俗乐演奏者的地位问题，《后汉书·百官志》注引卢植《礼注》曰：“……汉大乐律，卑者之子不得舞宗庙之酎。除吏二千石到六百石，及关内侯到五大夫子，取适子高五尺已上，年十二到三十，颜色和，身体修治者，以为舞人。”另可参看赵敏俐《汉代社会歌舞娱乐盛况及从艺人员构成情况的文献考察》，见赵敏俐主编《中国诗歌研究》，第1辑，北京，中华书局，2002。

② 《后汉书》，第2卷，第106页，北京，中华书局，1965。

③ 《后汉书》，第115卷，第3572页，北京，中华书局，1965。

④ 王运熙《乐府诗述论》，第186页，上海，上海古籍出版社，2006。

⑤ 吴树平《东观汉记校注》，上册，第2卷，第57页，郑州，中州古籍出版社，1987。

⑥ 《后汉书》，第35卷，第1201页，北京，中华书局，1965。

⑦ 姚大业《汉乐府小论》，第20页，天津，百花文艺出版社，1984。

达也有此怀疑，但并不否定东汉有掌管音乐的官署存在，认为东汉也有可能存在着太乐令和专门职司郊庙乐的太予乐令。①

姚、萧二位先生均以为《东观汉记》成书较早，是东汉之人记东汉之事，故较可信。其实不然，姚先生论证太予乐为郊庙乐，另一个很重要的证据为《隋书·音乐志》与《宋书·乐志》中关于汉乐四品的记载。《隋书·音乐志》曰："汉明帝时，乐有四品，一曰大予乐，郊庙上陵之所用焉。则《易》所谓'先王作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考'者也……"②《宋书·乐志》曰："蔡邕论叙汉乐曰，一曰郊庙神灵，二曰天子享宴，三曰大射辟雍，四曰短箫铙歌。"③ 案：二书史料之来源，均出自蔡邕的《礼乐志》，但在写作的过程中，有所剪裁省并。

按照姚、萧两位先生的思路，关于汉乐四品的记载，当以《东观汉记·乐志》记载的时间最早，故最为可信（《后汉书·礼仪志》注所引与此相同）。其内容多采自蔡邕所作的《礼乐志》，其书云：

一曰《大予乐》，典郊庙、上陵殿诸食举之乐。郊乐，《易》所谓"先王以作乐崇德，殷荐上帝"，《周官》"若乐六变，则天神皆降，可得而礼也"。宗庙乐，《虞书》所谓"琴瑟以咏，祖考来假"，《诗》云"肃雍和鸣，先祖是听"。食举乐，《王制》谓"天子食举以乐"，《周官》"王大食则令奏钟鼓"。二曰《周颂雅乐》，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。辟雍、飨射，《孝经》所谓"移风易俗，莫善于乐"，《礼记》曰"揖让而治天下者，礼乐之谓也"。社稷，《诗》所谓"琴瑟击鼓，以御田祖"者也。《礼记》曰"夫乐施于金石，越于声音，用乎宗庙、社稷，事乎山川、鬼神"，此之谓也。三曰《黄门鼓吹》，天子所以宴乐群臣，《诗》所谓"坎坎鼓我，蹲蹲舞我"者也。其《短箫铙歌》，军乐也。其传曰黄帝岐伯所作，以建威扬德，风劝士也。盖《周官》所谓"王师大献则令凯乐，军大献则令凯歌"也。孝章皇帝亲著歌诗四章，列在食举，又制《云台》十二门诗，各以其月祀而奏之。熹平四年正月中，出《云台》十二门新诗，下大予乐官习诵，被声，与旧诗并行

① 萧亢达《汉代乐舞百戏艺术研究》，第12页，北京，文物出版社，1991。
② 《隋书》，第13卷，第286页，北京，中华书局，1973。
③ 《宋书》，第19卷，第565页，北京，中华书局，1974。

者，皆当撰录，以成《乐志》。①

通过比较可知，《东观汉记·乐志》对“太予乐”的解释是“典郊庙、上陵殿诸食举之乐”。此处比前两者记载多了“上陵殿诸食举之乐”几个字，说明太予乐除包括郊庙乐外，还包括食举乐。食举乐为皇帝进餐时所奏之乐，案，《宋书·乐志》将东汉食举乐分为四类：宗庙食举六曲、上陵食举八曲、殿中御饭食举、太乐（享宴）食举十三曲。② 其中宗庙食举、上陵食举或者与郊庙有关，而殿中御饭食举则与朝会有关。东汉的殿中御饭食举多于正月岁首在德阳殿中举行，其详细情况见《后汉书·礼仪志（中）》：“每月朔岁首，为大朝受贺。其仪：夜漏未尽七刻，钟鸣，受贺。及贽，公、侯璧，中二千石、二千石羔，千石、六百石雁，四百石以下雉。百官贺正月。二千石以上上殿称万岁。举坐前。司空奉羹，大司农奉饭，奏食举之乐。百官受赐宴飨，大作乐。其每朔，唯十月旦从故事者，高祖定秦之月，元年岁首也。”③ 班固《东都赋》亦曰：“春王三朝，会同汉京。是日也，天子受四海之图籍，膺万国之贡珍。内抚诸夏，外绥百蛮……尔乃食举雍彻，太师奏乐。陈金石，布丝竹。钟鼓铿鎗，管弦烨煜。”④ 此处食举之乐与郊庙无关，故只能推测，太予乐并非郊庙乐的另一个名称，而是太乐的改称，其职官太予乐令受太常的管辖，秩六百石。

汉乐四品之第二品为周颂雅乐，单独列出，以区别太予乐中所包括的雅乐。但其仍归太予乐署掌管，汉乐四品中说周颂雅乐包括“辟雍、飨射、六宗、社稷”四种，案，《后汉书·百官志》：“大予乐令一人，六百石。本注曰：掌伎乐。凡国祭祀，掌请奏乐，及大飨用乐，掌其陈序。”⑤ 可知，太予乐令还掌管大飨用乐，即也包括汉乐四品中的周颂雅乐。及至东汉末年，先秦所遗留的雅乐所剩无几，唯有《鹿鸣》、《驺虞》、《伐檀》、《文王》四曲，案，《晋书·乐志》：“杜夔传旧雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古

① 吴树平《东观汉记校注》，上册，第5卷，第159页，郑州，中州古籍出版社，1987。

② 《宋书》，第19卷，第538页，北京，中华书局，1974。

③ 《后汉书》，第95卷，第3130页，北京，中华书局，1965。

④ 费振刚等辑校《全汉赋》，第330页，北京，北京大学出版社，1993。

⑤ 《后汉书》，第115卷，第3572页，北京，中华书局，1965。

声辞。”[①]《鹿鸣》多用于在辟雍所举行之养老礼中，《后汉书·显宗孝明帝纪》：“冬十月壬子，幸辟雍，初行养老礼。诏曰：‘……祝哽在前，祝噎在后。升歌《鹿鸣》，下管《新宫》……”[②]《驺虞》则被用在于辟雍举行的大射礼中，张衡《东京赋》曰：“春日载阳，合射辟雍……王夏阕，驺虞奏。”[③] 另外两曲在东汉文献中少见记载，故无法考定。然这四曲在东汉时亦是偶一奏之，不为常制。[④] 东汉也有自造雅乐者，如前所引汉章帝自造歌诗四章用于食举就是一例。

汉乐第三品为黄门鼓吹，是皇帝宴饮群臣时所奏，为俗乐。自汉哀帝罢黜乐府后，没有文献记载有继承乐府管理俗乐的音乐机构设立。《东观汉记·和熹邓皇后传》：“国家离乱，大厦未安，黄门鼓吹，曷有燕乐之志。欲罢黄门鼓吹。”[⑤] 蔡邕《叙乐》说：“世祖（汉明帝）追修前业，采谶纬之文，曰太予乐府，曰黄门鼓吹。”[⑥] 黄门鼓吹与太予乐府相对，似乎也是官署之名，且黄门鼓吹为少府所管辖，有固定人员任职，这与乐府类同。如《后汉书·孝安帝纪》有记载：“壬午，诏太仆、少府减黄门鼓吹，以补羽林士。”李贤注引《汉官仪》曰：“黄门鼓吹百四十五人。羽林左监主羽林八百人，右监主九百人。”[⑦]

黄门鼓吹署的长官在现存汉代文献中没有明确记载，但有个叫黄门令的官职。黄门就是皇帝居住的禁中，《通典·职官三》说：“凡禁门黄闼，故号黄门。”[⑧] 黄门令为黄门署的长官，秩六百石，多以宦官主之。李贤《后汉书》注引董巴《舆服志》曰：“禁门曰黄闼，以中人主之，故号曰黄门令。”[⑨] 黄门令属下有部分骑吹乐人，卫宏《汉官旧仪》卷上曰：“黄门令领黄门谒者。骑吹曰冗从，仆射一人，领髦头。”[⑩] 骑吹

---

① 《晋书》，第22卷，第684页，北京，中华书局，1974。

② 《后汉书》，第2卷，第102页，北京，中华书局，1965。

③ 费振刚等辑校《全汉赋》，第443页，北京，北京大学出版社，1993。

④ 台静农《两汉乐舞考》，《台静农论文集》，第4页，合肥，安徽教育出版社，2002。

⑤ 吴树平《东观汉记校注》，上册，第6卷，第205页，郑州，中州古籍出版社，1987。

⑥ 严可均《全后汉文》，第74卷，第752页，北京，商务印书馆，1999。

⑦ 《后汉书》，第5卷，第208页，北京，中华书局，1965。

⑧ 杜佑《通典》，第21卷，第289页，长沙，岳麓书社，1995。

⑨ 《后汉书》，第9卷，第367页，北京，中华书局，1965。

⑩ 孙星衍等辑《汉官六种》，第65页，北京，中华书局，1990。

系鼓吹的一种。但黄门令并非黄门鼓吹署的直属长官，黄门鼓吹署的直属长官或为承华令，按《唐六典》的说法："后汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人，百戏师二十七人。"① 《通典·职官七》也说："汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府。"②

黄门鼓吹乐中除包括大量俗乐外，还有部分音乐，用于朝廷礼仪，可视为雅乐。如《汉官典职仪式选用》记三朝之会："正月旦，天子幸德阳殿，临轩。公、卿、将、大夫、百官各陪朝贺……作九宾彻乐……钟磬并作。乐毕作鱼龙曼延，小黄门鼓吹三通。"③《汉仪》记丧葬之仪："永平七年，阴太后崩……黄门鼓吹三通，鸣钟鼓，天子举哀。"④《汉仪》曰："皇后出，乘鸾辂，青羽蓋，驾驷马，龙旂九旒……置虎贲、羽林骑、戎头、黄门鼓吹，五帝车。"⑤《后汉书·礼仪志》注引蔡质《立宋皇后仪》："皇后初即位章德殿，太尉使持节奉尔绶，天子临轩，百官陪位。皇后北面……皇后伏，起拜，称臣妾。讫，黄门鼓吹三通。鸣鼓毕，群臣以次出。后即出，大赦天下。"⑥ 此皆与礼仪有关，可知这些音乐在东汉时已经被视为雅乐了。

黄门鼓吹乐的俗乐性质，王运熙先生在其《乐府诗述论》中有所论述，他认为黄门鼓吹乐的主要内容为相和歌和杂舞曲。⑦ 王先生所论很有道理，但他认为黄门鼓吹均为俗乐，是以西汉的雅俗观为标准。汉代音乐的雅俗观念，随时代不同而有所变化。西汉早期的祭祀用乐多为时人所造，故班固说其为"郊庙皆非雅声"。而到后来，人们的雅乐观念开始下移，傅毅《舞赋》说："夫咸池六英，所以陈清庙、协神人也。郑卫之乐，所以娱密坐、接欢欣也。"⑧ 由此可以看出，人们已经把用于清庙祭祀的音乐看作雅乐，将单纯用于观赏性的音乐视为俗乐。

汉乐第四品，或曰其为短箫铙歌，或曰短箫铙歌为黄门鼓吹之一种。笔者倾向于后一种解释，故不多论。

---

① 李林甫等《唐六典》，第14卷，第402页，北京，中华书局，1992。
② 杜佑《通典》，第25卷，第360页，长沙，岳麓书社，1995。
③ 孙星衍等辑《汉官六种》，第210页，北京，中华书局，1990。
④ 孙星衍等辑《汉官六种》，第219页，北京，中华书局，1990。
⑤ 孙星衍等辑《汉官六种》，第218页，北京，中华书局，1990。
⑥ 《后汉书》，第95卷，第3121页，北京，中华书局，1965。
⑦ 王运熙《乐府诗述论》，第228页，上海，上海古籍出版社，2006。
⑧ 费振刚等辑校《全汉赋》，第280页，北京，北京大学出版社，1993。

综上，汉代音乐机构虽然经历了数次变化，但大体上不出主管雅乐的太乐和监管雅俗乐的类似于乐府的机构存在。其中乐府的建立为音乐的发展提供了良好的条件，同时，在后世流衍而为中国诗歌史上的一大文学体裁，在诗与乐的交融之中大放异彩。

作者简介：付林鹏，男，1984 年 1 月生，山东潍坊人，现为东北师范大学亚洲文明研究院古代文献专业研究生，研究方向为先秦两汉文学。

论中晚唐教坊的发展特点

◇柏红秀

（盐城，盐城师范学院文学院，224002）

提　要：开放性是中晚唐教坊发展的主要特点，这具体表现在两个方面：一是在乐人选拔与音乐技艺学习等方面，教坊向民间全面开放；二是在音乐表演上，教坊实行雇佣制，全面参与到民间的音乐表演活动中。因此尽管中晚唐教坊在宫廷音乐机构中的地位较之盛唐有所下降，但是它在音乐传播方面仍然发挥了重要的作用。

关键词：中晚唐教坊　宫廷音乐机构音乐传播

教坊成立于玄宗开元二年，是唐代极其重要的宫廷音乐机构之一，因此历来深受学术界的关注。但是从已有的研究成果来看，学者们对唐代教坊的关注主要集中在盛唐教坊的考察与研究上，如任半塘的《〈教坊记〉笺订》就是此方面的杰出代表，而对中晚唐教坊则相对忽略。其原因大致有二，一是相关史料记载相对琐碎与分散，这给中晚唐教坊的整体性研究带来了一定的难度。二是教坊在安史之乱中曾遭受过严重的破坏，此后又经历了多次裁员，故其发展较之盛唐相对逊色；又，中晚唐宫廷音乐机构除了太常寺、教坊与梨园之外，又增设了仗内教坊，同时宣徽院与神策军等机构也承担着部分音乐表演工作，故教坊的地位较之盛唐明显下降。其实，教坊在中晚唐时期一直存在，并且在敬宗朝还因为帝王的恩宠而一度非常兴盛，如长庆四年二月，“丁未，御中和殿击球，赐教坊乐官绫绢三千五百匹”，如长庆四年三月，“庚午，赐内教坊钱一万贯，以备游幸”，“乙亥，幸教坊，赐伶官绫绢三千五百匹”，如宝历二年五月，“上御宣和殿，对内人亲属一千二百人，并于教坊赐食，各颁锦彩”，如宝历二年六月，“甲子，上御三殿，观两军、教坊、

内园分朋驴鞠、角抵。戏酣，有碎首折臂者，至一更二更方罢”等。①故对之作较为深入的考察，有利于我们更好地理解唐代宫廷乐府机构及音乐的发展状况。笔者下文便以盛唐教坊为参照，具体分析中晚唐教坊的发展，指出开放性是它的主要特点。

教坊在盛唐设立后成为唐代宫廷俗乐的专门表演机构，在音乐创造与表演方面成绩突出，但它有一个非常明显的特点，即封闭性，这与它主体成员来源于太常寺，而太常寺管理相当严格、有着很强的封闭性有关。据唐崔令钦《教坊记·序》记载，盛唐教坊成员由两部分组成，一部分是玄宗的蕃邸散乐乐人，“玄宗之在蕃邸，有散乐一部，戢定妖气，颇籍其力；及膺大位，且羁縻之”；②一部分是太常寺的俗乐乐人，“常于九曲阅太常乐，卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以时。凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之热戏……翌日，诏曰：‘太常礼司，不宜典俳优杂伎。’乃置教坊，分为左右而隶焉”。③后者较之前者，人员数量显然更多，所以自然成了盛唐教坊的主体。唐段安节《乐府杂录》：“古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散。”④由于它的成员主要来源于太常寺，因此它与太常寺关系自然非常密切。

唐代太常寺的乐人按表演职能分，主要有三类，即文武二舞郎、散乐与音声人，“文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人”。⑤可见文武二舞郎人数较之散乐与音声人不但数量极少，而且还有着专门的选拔方式，《唐六典》注“其余杂伎则择诸司之户教充”曰：“男年十三已上，在外州者十五已上，容貌端正，送太乐；十六已上，送鼓吹及少府教习”、⑥“唐改太乐为乐正，

① 刘昫等撰《旧唐书》，第176卷，第508页、509页、509页、519页、520页，北京，中华书局，1975。

② 《中国戏曲论著集成》(一)，第20－21页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 《中国戏曲论著集成》(一)，第21页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 《中国戏曲论著集成》(一)，第64页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑤ 李林甫等修、陈仲夫点校《唐六典》，第48卷，第1244页，北京，中华书局，1992。

⑥ 李林甫等修、陈仲夫点校《唐六典》，第6卷，第193页，北京，中华书局，1992。

有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人。”①由于文武二舞郎主要负责雅乐表演，因此他们是不可能被选入教坊的。而太常寺的散乐乐人的来源又主要有两类，一类是由太常寺自己选拔的，称为长上散乐，一类是由地方以服役的形式推荐的，称为短番乐人，《唐六典》中有“凡乐人及音乐人应教习，皆着薄籍，核其名数而分番上下”，并注曰：“短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，太常自访召。”② 但在唐太宗贞观后期，由地方推选散乐乐人的方式被取缔了，“贞观二十三年十二月，诏诸州散乐太常上者，留二百人，余并放还”。③ 这样一来，散乐乐人主要由太常寺自己选拔与培养，与民间联系不大。而太常寺中的音声人在三类成员中所占数量最多，是太常寺的主体，“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人”。④ 初唐太常寺中的音声人主要承隋而来。在隋代，隋炀帝曾将全国的俗乐乐人集中到朝廷中设坊进行统一的管理，如“自流至梁、陈乐工，其大数不相逾越。及周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代”；⑤ 如《唐律疏议》卷第3“名例”条有“诸、工、乐、杂户及太常音声人”，[疏] 议曰：“工、乐者，工属少府，乐属太常，并不贯州县。杂户者，散属诸司上下，前已释讫。太常音声人，谓在太常作乐者。元与工、乐不殊，俱是配隶之色，不属州县，唯属太常。义宁以来，得于州县附贯，依旧太常上下，别名太常音声人。”⑥ “义宁”是隋恭帝年号，由此可见，在隋代末年，太常寺中的音声人虽然落籍在地方，但实际上与地方府县却没有太多的关系，具体管理都归于太常寺，这样一来与先前自然有所不同。隋代灭亡以后，这部分乐人绝大部分被并入唐代太常寺中，如高祖皇帝《太常乐人蠲除一同民例诏》：“太乐乐人，今因罪谪入营署，习艺伶官，

---

① 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第48卷，第1244页，北京，中华书局，1975。

② 李林甫等修、陈仲夫点校《唐六典》，第4卷，第406页，北京，中华书局，1992 。

③ 王溥《唐会要》，第33卷，第613页，北京，中华书局，1955。

④ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第22卷，第477页，北京，中华书局，1975。

⑤ 魏徵等撰《隋书》，第15卷，第373页，北京，中华书局，1973。

⑥ 刘俊文撰《〈唐律疏议〉笺解》，第282页，北京，中华书局，1996。

前代以来，转相承袭。……其大乐鼓吹诸旧人，年月已久，世代迁易，宜得蠲除。但音律之伎，积学所成，传授之人不可顿阙，仍依旧本司上下。……自武德元年以来配充乐户者，不入此例。"① 这里"音律之伎"主要指的就是音声人，如隋代宫廷中著名的乐人白明达与王长通等后来都进入到初唐太常寺中，"贞观六年，监察御史马周上疏曰：臣见王长通、白明达，本自乐工……纵使术逾侪辈，材能可取，止可厚赐钱帛，以富其家。岂得列在士流，超授官爵？"②

由于初唐太常寺的主体——音声人主要来源于隋代，因此它在具体的管理方式上自然会承隋，即由太常寺进行统一的严格管理，如《唐律疏议》卷第3"名例"条有"若习业已成，能专其事，及习天文，并给使散使，各加杖二百"，[疏]议曰："工乐及太常音声人，皆取在本司习业，依法各有程试"等。③ 这必然会带来初唐太常寺极强的封闭性。

这样一来，当玄宗从太常寺中选拔俗乐乐人作为主体以设立教坊时，初唐太常寺的音声人与散乐乐人自然会成为它的主要构成。既然初唐太常寺的音声人与散乐乐人均由太常寺实行统一的管理，那么太常寺的封闭性自然也会被教坊所保留。

关于盛唐教坊的封闭性，唐崔令钦在《教坊记》中多有记载。首先，他们受着非常严格的管理，如居于宜春院内教坊的内人，是不能出宫的，只能在特定的日子里与家人见面，而且见面对象仅限于家庭的女性成员，"每月二日十六日，内人毋得以女对。无母则秭、妹若姑一人对。十家就本落，余内人并坐内教坊。对内人生日，则许其母、姑、秭、妹皆来对，其对所如式"。④ 盛唐教坊乐人在婚姻方面实行严格的内部通婚：这与唐代的法律有关。由于乐人属于杂户，因此法律禁止他们与官户及良人进行通婚，如《唐律疏议》卷第14"户婚"条中有"杂户官户与良人为婚"："诸杂户不得与良人通婚，违者杖一百，官户娶良人女者，亦如之，良人娶官户女者，加二等。"[疏]议曰："杂户配隶诸司，不与良人同类，止可当色相娶，不合与良人为婚。违律为婚，杖

① 董诰等编《全唐文》，第1卷，第5页，上海，上海古籍出版社，1995。

② 王溥《唐会要》，第34卷，第623－624页，北京，中华书局，1955。

③ 刘俊文撰《〈唐律疏议〉笺解》，第282页，北京，中华书局，1996。

④ 崔令钦《教坊记》，文渊阁《四库全书》，第1035册，第543页，上海，上海古籍出版社，2003。

一百。”① 如《教坊记》中有“长入筋斗裴承恩妹大娘善歌，兄以配竿木侯氏”等。② 而且他们有诸多独有的习俗，如模仿外域的婚姻习俗，这些教坊女乐人常常结成“香火兄弟”，并摹仿“突厥法”，实行共夫制，从“同党求达，殊为怪异，问被呼者，笑而不答”③ 等教坊外人之惊奇反应看，这种习俗应当是盛唐教坊所特有。其次，盛唐教坊乐人往往以家庭为单位进行活动，如苏五奴夫妻、范汉父女、任智方及其四女，凡是教坊内人均是从外教坊中选拔，起初被选的有“十家”。④ 最后，这些乐人彼此关系极为密切，经常进行宴会，而他们中不少为乡邻关系，如“王辅国、郑衔山与赵解愁相知，又是侯乡里”等。⑤

到了中晚唐，教坊虽然仍保持着在内部选拔与培训乐人的传统，如《乐府杂录》记载宫廷乐人的活动时提到擅歌的有米嘉荣与米和父子，擅琵琶的有曹保保、曹善才与曹刚祖孙三代等，但同时它逐渐地由封闭走向了开放，这主要体现为两方面：一是在乐人选拔与音乐技艺学习等方面向民间全面开放；二是在音乐表演上，教坊乐人实行雇佣制，全面地参与到民间音乐活动中。

首先，中晚唐教坊大量地从民间选拔乐人。前文已言，教坊初成立时，成员主要由两部分构成，一部分是太常寺中俗乐乐人和玄宗蕃邸散乐乐人，但是到了开元后期，也会从民间选拔乐人，如《乐府杂录》载当时著名的歌唱家许和子，是内教坊的，她就是由民间选拔来的，“本吉州永新县家女也，开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院”。⑥ 但从现存史料来看，这并不常见。到了中晚唐，教坊已经从青楼、家庭、军营与地方州县等地选拔乐人了。从青楼选拔乐人，如李涉《寄荆娘写真》：“章华台南莎草齐，长河柳色连金堤。青楼曈昽曙光蚤，梨花满巷莺新啼”，⑦ 可见荆娘为青楼歌妓；从诗中描写荆娘活动时用“湘灵”、“潇湘”等词汇来看，她居于今天的湖南省境内；从诗中“章台玉颜年十六，小来能唱《西梁曲》”、“教坊大使久知名，郢上词人歌不足”、

① 刘俊文撰《〈唐律疏议〉笺解》，第1067页，北京，中华书局，1996。
② 《中国戏曲论著集成》（一），第13页，北京，中国戏剧出版社，1959。
③ 《中国戏曲论著集成》（一），第13页，北京，中国戏剧出版社，1959。
④ 《中国戏曲论著集成》（一），第13页，北京，中国戏剧出版社，1959。
⑤ 《中国戏曲论著集成》（一），第13页，北京，中国戏剧出版社，1959。
⑥ 《中国戏曲论著集成》（一），第46页，北京，中国戏剧出版社，1959。
⑦ 彭定求等纂辑《全唐诗》，第477卷，第5457页，北京，中华书局，1997。

"上清仙女征游伴，欲从湘灵住河汉"、"岂期人愿天不违，云軿却驻从山归"等来看，她曾受到教坊的关注，但最终因为其他原因没有成行。如王建的以穆宗与敬宗朝宫廷生活为描写内容的《宫词一百首》，[①] 其中有"青楼小妇砑裙长，总被抄名入教坊"。如晚唐孙棨《北里志·序》亦载当时京城"饮妓"不少入籍到教坊中，接受教坊的管理，"近来延至仲夏，京中饮妓籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。惟新进士设筵，顾吏故便可行牒。追其所赠之资，则倍于赏数。诸妓皆居平康里，举子新及第进士三司幕府，但未通朝籍未直馆殿者，咸可就诣"等。[②]

中晚唐教坊还从家庭中选拔乐人，如唐段安节《乐府杂录·歌》载张红红先是因为擅长歌唱而被大将军韦青纳为姬，后来她在大历年间又被韦青进献给朝廷。从张红红进入宫廷后居于"宜春院"来看，她进入的是教坊中的内教坊，因为唐崔令钦《教坊记》载内教坊中的内人就是居于宜春院，"妓女入宜春院，谓之'内人'，亦曰'前头人'——常在上前头也"。[③] 如唐李绛《李相国论事·论择采事》有："元和八年冬，教坊使忽于外间采择人家子女及有别室内妓人，皆取以入，云奉密诏，众议喧然。"[④] 从宪宗曰"朕缘丹王已下四人，院中都无侍者，朕令其于乐宫中，及闾里有情愿者，厚与其父母钱帛，只取四人，四王各一人"等来看，京师人之所以"喧然"，是因为教坊强行从家庭中选拔乐人，反推之，中晚唐家庭乐人只要出于自愿，就可以成为教坊乐人。中晚唐家庭乐人有选择是否进入教坊的充分自由，如唐段安节《乐府杂录·箜篌》载"太和中有季齐皋者，亦为上手，曾为某门中乐史，……大中末，齐皋尚在，有内官拟引入教坊，辞以衰老，乃止"；[⑤] 如唐沈亚之《歌者叶记》有"然以莒能善人，而优曹亦归之，故卒得不贡声禁中"等。[⑥] 这些充分说明中晚唐家乐进入教坊已是常见的社会现象。

---

① 彭定求等纂辑《全唐诗》，第302卷，第3438页，北京，中华书局，1997。

② 丁如明、李宗为、李学颖等校点《唐五代笔记小说大观》，第1403页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 《中国戏曲论著集成》（一），第11页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第670页，济南，泰山出版社，2000。

⑤ 《中国戏曲论著集成》（一），第53－54页，北京，中国戏剧出版社，1959。

⑥ 董诰等编《全唐文》，第736卷，第3370页，上海，上海古籍出版社，1995。

另外，中晚唐教坊也从军营中选拔乐人。如文宗“甘露之变”后，开始留意声乐，“洎今十年，未尝采择。自数月已来，天眷稍回，留神妓乐，教坊百人、二百人，选试未已，庄宅司收市，亹亹有闻。昨又宣取李孝本之女入内”，① 李孝本二女最初是因父罪被充入到神策军的，“李孝本二女配没右军，上取之入宫。秋，七月，右拾遗魏谟上疏……”，元人胡三省注“右军”曰“右神策军”，② 可见李孝本二女是从神策军中被文宗选入到教坊的，而神策军是中晚唐禁军的核心，它同时也从地方府县选拔乐人，如唐段安节《乐府杂录·俳优》载僖宗幸蜀时，“戏中有刘真者，尤能，后乃随驾入京，籍于教坊”等。③

由此可见，中晚唐教坊乐人的来源极其广泛，甚至市井之人也可以入籍教坊，“宗善击球，于是陶元皓、靳遂良、赵士则、李公定、石定宽以球工得见便殿，内籍宣徽院或教坊，然皆出神策隶卒或里闾恶少年，帝与狎息殿中为戏乐”。④ 这种复杂的成员构成必然会带来管理上的变化。中晚唐教坊对乐人的管理不再像盛唐那样严格，而是日渐变得松弛。到了晚唐，教坊对乐人已经不再具有约束力，面对乐人私自外出表演以谋利的现象，教坊不得不请地方官府协助管理，如“大中六年十二月，或巡使卢潘等奏，准四年八月宣约教坊音声人。于新授观察节度使处求乞，自今已后，许巡司府州县等捉获，如是属诸使有牒送本管，仍请宣付教坊司为遵守依奏”等。⑤

其次，中晚唐教坊还积极地向民间音乐学习。他们不但开始推崇民间乐人，如唐李肇《唐国史补》卷下载代宗朝崔昭入朝时将民间歌唱家李衮带至京城，李衮当时是“善歌，初于江外，而名动京师”，崔昭主持宴会时宫廷乐人也参与表演，“请第一部乐，及京邑之名倡，以为盛会”，结果李衮表演后，“乐人皆大惊曰：‘此必李八郎也’，遂罗拜阶

---

① 刘昫等撰《旧唐书》，第176卷，第4567－4568页，北京，中华书局，1975。

② 司马光等撰、胡三省音注《资治通鉴》，第245卷，第7925页，上海，上海古籍出版社，1976。

③《中国戏曲论著集成》（一），第49页，北京，中国戏剧出版社，1959。

④ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第208卷，第5883页，北京，中华书局，1975。

⑤ 王溥《唐会要》，第34卷，第632页，北京，中华书局，1955。

下”,① 所谓“第一部”指的是宫廷乐人。而且还拜民间乐人为师，如唐段安节《乐府杂录·琵琶》载德宗宫廷琵琶大师康昆仑拜寺庙段和尚为师学习琵琶技艺，“段奏曰：‘且遣昆仑不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教。’诏许之。后果尽段之艺”。② 现存史料中关于教坊向民间学习的记载非常多，如宋王谠《唐语林》卷3“夙慧”：“韦皋镇西川日，进《奉圣乐曲》兼乐工舞人曲谱到京，于留邸按阅，教坊人潜窥，得先进之”;③ 唐赵璘《因话录》卷4“角部”：“有文淑僧者，公为聚众谭说，假托经论所言，无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为‘和尚’。教坊效其声调，以为歌曲”;④ 宋王谠《唐语林》卷3“方正”：“武宗数幸教坊作乐，优倡杂进，酒酣作技，谐谑如民间宴席，上甚悦，谏官奏疏，乃不复出，遂召优倡入敕，内人习之。宦者请令扬州选择妓女，诏扬州监军取解酒令妓女十人进入”等。⑤

同时中晚唐教坊还积极全面地参与到民间音乐表演活动中。盛唐教坊也会参与到民间音乐活动中，其方式主要有三种：一是朝廷组织大酺活动时，教坊被安排进行表演，如“初上皇每酺宴，先设太常雅乐、坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏”等。⑥ 二是以赐乐的方式参与朝臣的宴乐活动，如“帝闻，咨叹，官岌朝散大夫，赐锦彩，给内教坊乐工，娱怿其心”;⑦ 玄宗朝凿广运潭后进行了大型的庆贺表演，结果“府县进奏，教坊出乐迭奏”等;⑧ “日诸杨与之选胜游宴，

① 李肇《唐国史补》，文渊阁《四库全书》，第1035册，第446页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 《中国戏曲论著集成》（一），第51页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第394页，济南，泰山出版社，2000。

④ 丁如明、李宗为、李学颖等校点《唐五代笔记小说大观》，第56页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第385页，济南，泰山出版社，2000。

⑥ 司马光等撰、胡三省音注《资治通鉴》，第218卷，第6944页，上海，上海古籍出版社，1976。

⑦ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第202卷，第5758页，北京，中华书局，1975。

⑧ 刘昫等撰《旧唐书》，第134卷，第3223页，北京，中华书局，1975。

侑以梨园教坊乐”等。① 三是因战乱而流散至民间，如在安史之乱中，大量教坊乐人流散至民间，如歌唱家许永新，“洎渔阳之乱，六宫星散，永新为一士人所得。……后士人卒与其母之京师，竟殁于风尘。”② 陆贽在《兴元论赐浑瑊诏书为取散失内人等议状》中曰：“既当乱离之际，必为将卒所私”，③ 可见他们中绝大多数最终被淹留在民间。但是无论是大酺、朝廷赐乐还是战乱，盛唐教坊对民间音乐活动的参与均不是制度性的、经常性的。

到了中晚唐，教坊对民间音乐活动的参与已经极为常见。中晚唐皇帝或朝廷赐乐给朝臣以示恩宠已成常见行为，如德宗朝，李晟、张延赏、浑瑊、马燧及戴休颜等均受过此等恩宠，这在两《唐书》及《资治通鉴》中有许多相关记载。唐李肇《唐国史补》卷上：“李令尝为制将，将军至西川，与张延赏有隙，及延赏大拜，二勋臣在朝，德宗令韩晋公和解之。每宴乐，则宰臣尽在，太常教坊音声皆至，恩赐酒馔相望于路。”④ 教坊乐人因此经常性地出现在朝臣的宴会上，如“故事，赐百官宴曲江，教坊倡颣杂侍”；⑤ 如白居易《三月三日谢恩赐曲江宴会状》有“况妓乐选于内坊，茶果出于中库，荣降天上，宠惊人间”；⑥ 如唐康骈《剧谈录》卷下“曲江”条有：“上巳即赐宴，臣僚京兆府，大陈筵席，长安、万年两县，以雄盛相较，锦乡珍玩，无所不施，百辟会于山亭，恩赐太常及教坊声乐”等。⑦

中晚唐教坊除了以上述这些盛唐已有的方式参与民间音乐活动外，他们还会受雇到民间参与音乐表演活动。从现存史料来看，盛唐后期教坊就已经受雇到地方府县进行表演，如唐崔令钦《教坊记》“庞三娘善

---

① 司马光等撰、胡三省音注《资治通鉴》，第216卷，第6904页，上海，上海古籍出版社，1976。

② 《中国戏曲论著集成》（一），第47页，北京，中国戏剧出版社，1959年。

③ 董诰等编《全唐文》，第471卷，第2129页，上海，上海古籍出版社，1995。

④ 李肇《唐国史补》，第171页，上海，上海古籍出版社，1979。

⑤ 欧阳修、宋祁等撰《新唐书》，第146卷，第4737页，北京，中华书局，1975。

⑥ 董诰等编《全唐文》，第688卷，第3010页，上海，上海古籍出版社，1995。

⑦ 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第748页，济南，泰山出版社，2000。

歌舞，……尝大酺汴州，以名字求僱”，但是还没有制度化。到了中晚唐，至迟在敬宗宝历年间，教坊接受地方府县雇用表演已经成为制度化。如“宝历二年九月，京兆府奏，伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱，岂惟夸盛军戎，实因按待宾旅，伏以府司每年重阳上巳，两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇。教坊音声，以申宴饯。今请自于当已钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮，伏请不令教坊收管所，冀公私永便。从之”；[①] 唐范摅《云溪友议》卷上“饯歌序”载宣宗朝教坊乐人盛小丛受李讷的雇用，在送崔元范的宴会上屡次表演，“时察院崔侍御元范，自府幕而拜，即赴阙庭，李君连夕饯崔君于镜湖光侯亭，屡命小丛歌饯”。[②] 从晚唐孙棨《北里志·序》来看，当时教坊对乐人受雇外出表演还制定了相关的管理制度，“（大中以后）近年延至仲夏，京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。惟新进士设筵顾吏，故便可行牒追，其所赠之资，则倍于常数。诸妓皆居平康里，举子、新及第进士、三司幕府但未通朝籍未直馆殿者，咸及就诣，如不吝所费，则下车水陆备矣”。[③] 制度的完善更加说明中晚唐教坊乐人受宫外雇佣表演已经极为常见。雇佣制的实行使中晚唐教坊经常出入于民间音乐表演场所。如南唐尉迟偓《中朝故事》卷上：“每岁……至牡丹开日，请四相到其中，并家人亲戚，日迎达官，至暮娱乐。教坊声妓，无不来者。恩赐酒食，亦无虚日”；[④] 孙光宪《北梦琐言》卷10“前贤戏调”：“又教坊优伶继至，各求利市。石野猪独先行到，公有所赐，谓曰：‘宅中甚阙，不得厚致。若有诸野猪，幸勿言也’”等。[⑤]

可见，中晚唐教坊较之盛唐更为开放。这样一来，尽管它的地位与艺术创作力较之盛唐有所差距，但是这种开放性却使得它在音乐传播方面发挥了极其重要的作用。当时不少宫廷乐曲就是由教坊扩散至民间，

---

① 王溥《唐会要》，第34卷，第631页，北京，中华书局，1955。

② 丁如明、李宗为、李学颖等校点《唐五代笔记小说大观》，第1272页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 丁如明、李宗为、李学颖等校点《唐五代笔记小说大观》，第1403页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 丁如明、李宗为、李学颖等校点《唐五代笔记小说大观》，第1785页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 孙光宪撰、贾二强点校《北梦琐言》，第212页，北京，中华书局，2002。

如宋王谠《唐语林》卷7“补遗”中“旧制”条：“宣宗妙于音律，每赐宴前，必制新曲，俾宫婢习之。至日，出数百人，衣以珠翠缇绣，分行列队，连袂而歌，其声清怨，殆不类人间。其曲有曰《播皇猷》者……有曰《葱岭西》者……有《霓裳曲》者……如是数十曲，教坊曲工遂写其曲奏于外，往往传人间”等；[1] 同时民间音乐也藉教坊而传入到宫廷，如唐段安节《乐府杂录·杨柳枝》：“白傅闲居洛邑时作，后入教坊”；[2]“元末，与宗人李贺齐名。每作一篇，为教坊乐人以赂求取。唱为供奉歌词”等。[3] 因此，当我们去深入了解唐代音乐时，中晚唐教坊仍然值得我们关注。

作者简介：柏红秀（1975—），江苏盐城人，盐城师范学院文学院副教授，南京师范大学文学院博士后，主要从事古代音乐文学研究。本文为江苏省教育厅高校哲学社会科学基金项目（08SJD7500017）“中晚唐音乐文化活动与文人歌辞研究”阶段性成果之一。

---

① 车吉心主编、王育济副主编《中华野史·唐朝卷》，第429页，济南，泰山出版社，2000。

② 《中国戏曲论著集成》（一），第61页，北京，中国戏剧出版社，1959。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第137卷，第3771页，北京，中华书局，1975。

略论北魏前期音乐及其影响

◇翟景运

（青岛，青岛大学文学院，266071）

提　要：孝文帝迁洛之后的北魏、北齐、北周乃至隋、唐胡乐的高度繁荣，都同北魏迁洛之前的乐府歌诗有极其密切的关系，后者是前者的渊源和基础。隋唐的胡乐，从曲调和歌辞来说多来自北齐和北周，但早在北魏迁洛之前，这种音乐民族构成的基本构成格局就已经形成。

关键词：北魏前期　胡乐　鲜卑化　胡化

无论拓跋氏还是慕容氏，其早期乐歌大抵都用鲜卑语演唱，也用鲜卑语记录，早在唐代的时候，就已经“虽译者亦不能通知其辞，盖年岁久远，失其真矣”。① 在音乐、歌辞全部失传的情况下，就很难用惯常的方法和途径对这种音乐形态作出研究，故学者对北魏前期的音乐罕有涉及。孝文帝迁洛之后的北魏、北齐、北周乃至隋、唐胡乐的高度繁荣，都同北魏迁洛之前的乐府歌诗有极其密切的关系，后者是前者的渊源和基础。隋唐的胡乐，从曲调和歌辞来说多来自北齐和北周，但这种民族音乐构成的基本格局却早在北魏迁洛之前就得以形成。本文拟结合统治阶级的特殊文化心态，及北朝文学创作水平的变化等因素，探讨北魏前期乐府歌诗形态得以形成的原因及其影响，以期对它在古代乐府历史中的地位和意义获得更加深入的认识。从道武帝登国元年到孝文帝迁洛，就是本文论题在时间上的前后断限，也就是史家所说的北魏平城时代。

① 刘昫《旧唐书》，第29卷，志第九，音乐二，第1072页，北京，中华书局，1975。

一、《真人代歌》及北魏前期音乐中的胡族因素

鲜卑与乌桓同出于东胡民族，"其语言习俗与乌丸（桓）同"。① 史载鲜卑、乌桓"贵兵死，敛尸有棺，始死则哭，葬则歌舞相送……至葬日，夜聚亲旧员坐，牵犬马历位，或歌哭者……"。② 这种出现在葬礼上的原始哀歌，同中古时代汉族所流行的挽歌颇为相似。史籍中存有若干关于北魏前期皇族歌诗活动的记载，可以说明鲜卑民族本来就有爱好歌唱舞蹈的传统。《魏书》卷15《拓跋仪传》载："世祖（太武帝拓跋焘）之初育也，太祖（道武帝拓跋珪）喜，夜召仪入。……告以世祖生，仪起拜而歌舞，遂对饮申旦。"③ 太武帝神䴥三年（430）行幸广宁温泉，作《温泉之歌》以纪其事。④ 他还令乐府歌工历颂群臣，赞美"廉如道生，智如崔浩"。⑤ 不过同东晋南朝相比，北魏前期的歌诗活动在总体上还是显得十分寂寥。鲜卑拓跋部在相当长的时期内，缺乏类似于两汉魏晋和南朝那样完善的乐府机关和乐府制度，因此她的歌诗生产、记录和消费完全没有相应的保障。

从力微到道武帝拓跋珪即位之前，拓跋部和其他鲜卑部族还是游牧部落，没有定居的城郭。游牧经济决定了鲜卑民族不可能有高度封建化的社会上层建筑。两汉魏晋历代相承的乐府机构，在早期鲜卑社会中是不存在的，即便是鲜卑民族的民歌民谣，在早期"刻契记事"的简陋条件下也没有得到多少反映。太祖拓跋珪登国元年（386）北魏建国，天赐三年（406）选择平城建都，到高祖拓跋宏太和十七年（493）为了迁都而建设洛阳，前后经历了将近一个世纪的时间，这一个世纪是拓跋魏文化转变的关键时期。

天兴元年（398）冬，拓跋珪下诏让尚书吏部郎中邓渊"典官制，

---

① 范晔《后汉书·乌丸鲜卑列传》，第90卷，第2985页，北京，中华书局，1965。

② 陈寿《三国志》，第30卷，《乌丸鲜卑东夷传》注引《魏书》，第832页，北京，中华书局，1959。

③ 魏收《魏书·拓跋仪传》，第15卷，第371页，北京，中华书局，1974。

④ 魏收《魏书·世祖纪》，第4卷，第75页，北京，中华书局，1974。

⑤ 魏收《魏书·长孙道生传》，第25卷，第646页，北京，中华书局，1974。

立爵品，定律吕，协音乐；仪曹郎中董谧撰郊庙、社稷、朝观飨宴之仪；三公郎中王德定律令，申科禁；太史令晁崇造浑仪，考天象；吏部尚书崔玄伯总而裁之”。① 同年，又由左丞相卫王仪率领百官，请道武帝身着衮服，仿照历代帝王追尊祖先，用《皇始》之舞，易服饰，行夏历。以上种种措施，都是在仿效、推行汉族帝王的制度。定律吕、协音乐，乃是拓跋珪在立国之初创设基本制度的一项重要内容。邓渊将北魏所得四方音乐与汉族传统音乐相结合，改制出一套适合北魏朝廷使用的雅乐，自此之后，每年“正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫县正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉”。② 这里“燕”乃指慕容鲜卑部，“赵”指匈奴刘氏和羯族石氏，“秦”指氐族苻氏和羌族姚氏，“吴”则指东晋。《隋书》卷14《音乐志中》说：“魏氏来自云朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗。”③ 邓渊所定音乐，既有拓跋鲜卑的民族特色，又羼杂着中原音乐的因素，而整体上则是鲜卑和其他胡族音乐为主导。据《魏书·乐志》，这些音乐的主要内容包括：

及追尊皇曾祖、皇祖、皇考诸帝，乐用八佾，舞《皇始》之舞。《皇始》舞，太祖所作也。

掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基之由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。④

《皇始》舞为太祖拓跋珪亲手所定，但它并非拓跋珪自己的创作，可能源自拓跋氏族部落时代所流行的某种舞蹈，经过加工改造而成，这种舞蹈“以明开大始祖之业”⑤ 为主题。《真人代歌》本是鼓吹乐，马上奏之，只有入乐府后始“与丝竹合奏”，才能脱朔漠土风而成为庙堂宴飨的雅乐。⑥《旧唐书》卷29《音乐志二》：“北狄乐，其可知者鲜卑、吐

---

① 魏收《魏书·太祖纪》，第2卷，第33页，北京，中华书局，1974。
② 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2828页，北京，中华书局，1974。
③ 魏收《隋书》，第14卷，音乐志中，第312页，北京，中华书局，1973。
④ 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2829页，北京，中华书局，1974。
⑤ 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2827页，北京，中华书局，1974。
⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第25卷，横吹曲辞五，第362页，北京，中华书局，1979。

谷浑、部落稽三国，皆马上乐也。……后魏乐府始有北歌，即魏史所谓《真人代歌》是也。”① 据魏收的介绍，《真人代歌》的内容大抵是歌颂鲜卑民族早期创业开基的史诗。两《唐书》的《乐志》都说它是北魏乐府《代歌》，到周、隋之世与西凉乐杂奏，原有的《代歌》150 章由于只有鲜卑音而没有汉译，理解者越来越少，以至逐渐失传。另外，《隋书·经籍志》还有《国语真歌》10 卷、《国语御歌》11 卷，从题目上看，同《真人代歌》一样，最初都是用鲜卑语演唱的乐歌。孝文帝迁都之后，大力推行汉化政策，提倡汉语，禁断鲜卑语，鲜卑语言逐渐为大众所不能通晓，遂导致后来流传的鲜卑乐歌只有声音和乐曲，而无法探究其内容和意义了。

北魏是将《真人代歌》作为郊庙雅乐使用的。《真人代歌》当中包含着不少拓跋鲜卑之外北方少数民族的音乐成分，比如慕容鲜卑、氐族等等。《旧唐书》卷 29《音乐志二》载：“后魏乐府始有北歌，即《魏史》所谓《真人代歌》是也。代郡时，命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋世，与西凉乐杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章：《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《巨鹿公主》、《白净王太子》、《企喻》也。其不可解者，咸多可汗之辞。”② 我们将《真人代歌》现存曲目同南朝乐府所保存的《梁鼓角横吹曲》相比较，可以发现其中有些曲目是重合的；借助《古今乐录》、《乐府诗集》的解题，可以考知《真人代歌》部分曲目的来源。六章当中，可知至少五曲来自拓跋鲜卑之外的北方少数民族。

一、《巨鹿公主》来自羌族。《旧唐书》卷 29《音乐志二》云：“梁有《巨鹿公主歌》（按，指《梁鼓角横吹曲》），似是姚苌时歌。”③ 后秦国主姚氏，属于羌族。

二、《慕容可汗》和《吐谷浑》两曲大抵为慕容鲜卑早期民歌。吐谷浑是从慕容鲜卑中分离西迁的一支，立国于西北地区，唐高宗龙朔三年（663）为吐蕃所灭，享国三百余年。《唐会要》卷 33《四夷乐》“北

---

① 刘煦《旧唐书》，第 29 卷，音乐志二，第 1071 页，北京，中华书局，1975。

② 刘煦《旧唐书》，第 29 卷，音乐志二，第 1072 页，北京，中华书局，1975。

③ 刘煦《旧唐书》，第 29 卷，音乐志二，第 1072 页，北京，中华书局，1975。

狄三国乐”条云：“吐谷浑亦鲜卑别种之一，歌曲皆鲜卑中出也，但音不可晓，与《北歌》较之，其音异。”① 《太平御览》卷570《乐部八·歌一》引崔鸿《十六国春秋·前燕录》说，慕容廆“以孔怀之思，作《吐谷浑阿于歌》”②（《魏书》卷101《吐谷浑传》、《宋书》卷96《鲜卑吐谷浑传》均有《阿干之歌》，“于”当为“干”之讹），这是慕容鲜卑喜歌《吐谷浑》的一个显著例证。又，王先谦《水经注合校》卷2《河水二》引全祖望语云：“阿步干，鲜卑语也。慕容廆思其兄吐谷浑，因作《阿干之歌》，盖胡俗称其兄曰阿步干。阿干者阿步干之省也。今兰州阿干峪、阿干河、阿干城、阿干堡，金人置阿干县，皆以《阿干之歌》得名。阿干水至今利民，曰溥惠渠。”③ 这一地带正是吐谷浑政权之故地。慕容廆作《吐谷浑阿干歌》之后，“子孙僭号，以此歌为辇后鼓吹大曲”，④ 然则《吐谷浑》歌在慕容燕时代就已经用作宫廷雅乐。吐谷浑音乐直到唐代仍然得以保存，而且其音乐性质与一般北狄歌曲有所不同。当慕容鲜卑的乐歌进入北魏乐府之后，即演变为“北歌”的有机组成部分。

三、《企喻歌》源自氐族。《乐府诗集》卷25引《古今乐录》，说《企喻》“男儿可怜虫”一曲歌辞乃苻融所作。⑤ 苻融是前秦国主苻坚之弟，前秦苻氏为氐族，然则《企喻》为氐族乐曲，至少含有氐族音乐的成分。

四、《部落稽》可能同山胡族音乐有关。山胡，也称稽胡、部落稽、步落坚、步落稽，是一支族源比较难考的胡人，按照正史的说法，山胡是刘渊南匈奴五部的苗裔，但也有人认为他们是春秋时期就活动于陕西北部的山戎、赤狄的后人，还有人认为山胡中可能还夹杂着西域人种，血统非常复杂。北魏时期，山胡在今天的山西、陕西两省的北部部落繁多，居住于山谷之间，一度是北朝内部的隐患，北魏末年更是掀起了大规模起义。

---

① 王溥《唐会要》，第33卷，四夷乐，第621页，北京，中华书局，1955。

② 李昉等《太平御览》，第570卷，乐部八，歌一，第3册，第2579页，北京，中华书局，1960。

③ 王先谦《水经注合校》，第2卷，河水二，《四部备要》本。

④ 魏收《魏书·吐谷浑传》，第101卷，第2233页，北京，中华书局，1974。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第25卷，横吹曲辞五，第363页，北京，中华书局，1979。

除了《真人代歌》以外，太武帝太延元年（435），北魏通西域，“又以悦般国鼓舞设于乐署”。① 悦般国鼓舞是否被北魏王朝用作雅乐不得而知，但它无疑使北魏乐府的胡乐成分更加浓厚。又《隋书·音乐志》所叙隋大业年间所确定的九部乐，其中《西凉》、《龟兹》、《疏勒》、《安国》、《高丽》等五部乐，都是北魏迁都洛阳之前从各北方少数民族政权手中接收而来的。其中《西凉乐》在北魏初期宫廷音乐中就享有很高的地位。《隋书》卷14《音乐志中》载：“天兴初……初用八佾，作《皇始》之舞。至太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎，宾嘉大礼，皆杂用焉。此声所兴，苻坚之末，吕光出平西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓《秦汉乐》也。”② 又据《隋书》卷15《音乐志下》载，隋文帝开皇年间置七部乐，其一叫作“国伎”，《隋书》解释说：“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为‘秦汉伎’。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》，至魏、周之际，遂谓之‘国伎’。”③

就现存史料来看，北魏音乐中大概只有《簸逻回歌》等少数乐章完全出自鲜卑。《乐府诗集》卷21“横吹曲辞”解题云：“后魏之世，有《簸逻回歌》，其曲多可汗之辞，皆燕、魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。”④ 道武帝天兴初年，邓渊奉诏“奏上庙乐，创制宫悬，而钟管不备，乐章既阙，杂以《簸逻回歌》”。⑤ 所谓“燕魏之际”，严格来讲乃是指道武帝皇始元年（396）建天子旌旗、取并州、夺中山，到天兴元年（398）克邺、灭后燕、定都平城之间的这一段时间。后燕国主属鲜卑慕容部，然则“鲜卑歌”当是总括此时鲜卑各部音乐而言。《隋书·音乐志》有《大角》，凡七曲，可能与《簸逻回歌》同类，“其辞并本之鲜卑”。⑥

《真人代歌》题中所谓“真人”，很可能同汉族神仙道教之说有密切关系，因为这是秦、汉以来神仙家常用的称谓。《庄子》当中，所谓

① 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2828页，北京，中华书局，1974。

② 魏徵《隋书》，第14卷，音乐志中，第313页，北京，中华书局，1973。

③ 魏徵《隋书》，第15卷，音乐志下，第378页，北京，中华书局，1973。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，横吹曲辞一，第309页，北京，中华书局，1979。

⑤ 魏徵《隋书》，第14卷，音乐志中，第313页，北京，中华书局，1973。

⑥ 魏徵《隋书》，第15卷，音乐志下，第383页，北京，中华书局，1973。

"真人"十分多见，所谓"真人"，"其好之也一，其弗好之也一；其一也一，其不一也一；其一与天为徒，其不一与人为徒，天与人不相胜也"；① 同时"大泽焚而不能热，河汉冱而不能寒，疾雷破山而不能伤，飘风振海而不能惊。若然者，乘云气，骑日月，而游乎四海之外，死生无变于己"。② 据《史记》卷6《秦始皇本纪》，始皇帝三十六年，陨石于东郡，始皇帝不悦，乃使博士作《仙真人诗》，"及行所游天下，传令乐人歌弦之"。③《文心雕龙·明诗》云："秦皇灭典，亦造仙诗"，④ 所指正是《仙真人诗》。《仙真人诗》久已失传，《乐府诗集》卷83"杂歌谣辞"《秦始皇歌》解题引《古今乐录》云："秦始皇祠洛水，有黑头公从河中出，呼始皇曰：'来受天宝。'乃与群臣作歌。"歌辞云："洛阳之水，其色苍苍。祠祭大泽，倏忽南临。洛滨醊祷，色连三光。"⑤ 这首诗大抵出于附会，并非秦代诗歌之旧，但无疑带有浓厚的神仙色彩。王逸《九思·守志》："随真人兮翱翔"，注云："真，仙人也。"⑥《魏书》卷113《官氏志》载，天兴三年（400）"置仙人博士官，典煮炼百药"。⑦《魏书·乐志》叙《代歌》事于天兴元年（398）至六年（403）之间，道武帝迷恋神仙道教长生不老之说，煮炼百药当即与此相关；推测《真人代歌》的命名，可能正是道武帝本人喜好的一种体现。又《魏书》卷105《天象志三》载，皇始元年（396），"先是有大黄星出于昴、毕之分，五十余日，慕容氏太史丞王先曰：'当有真人起于燕、代之间，大兵锵锵，其锋不可当。'"⑧ 这种关于"真人"的传言大概是道武帝操纵方士为他所制造的舆论。如果说《真人代歌》含有汉族文化因素的

① 《庄子·大宗师》，陈鼓应《庄子今注今释》，上册，第170页，中华书局，1983。

② 《庄子·齐物论》，陈鼓应《庄子今注今释》，上册，第81页，中华书局，1983。

③ 司马迁《史记·秦始皇本纪》，第6卷，第259页，北京，中华书局，1959。

④ 刘勰《文心雕龙·明诗》，范文澜《文心雕龙注》，第66页，北京，人民文学出版社，1958。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第83卷，杂歌谣辞一，第1173页，北京，中华书局，1979。

⑥ 王逸《楚辞章句》，第17卷，影印文渊阁四库全书本。

⑦ 魏收《魏书》，第113卷，官氏志，第2973页，北京，中华书局，1974。

⑧ 魏收《魏书》，第105卷，天象志三，第2389页，北京，中华书局，1974。

话，这就是唯一的一点，而且主要是从功利和实用的角度加以吸收和利用的。

《隋书》卷12“礼仪志七”说：“后魏已来，制度咸阙。天兴之岁，草创缮修，所造车服，多参胡制。故魏收论之，称为违古，是也。”① 其实不仅车服制度“多参胡制”，音乐方面同样是以胡族因素为主。北魏虽然在统一北方过程中陆续得到中原旧乐的遗存，却往往并不重视，他们对这些东西的热情甚至远逊于某些南方士人。《南齐书》卷33《王僧虔传》载，南齐初年，王僧虔写信给王俭，建议借南北通使的机会，派遣乐署中人充任出使北魏的散役，顺便寻访南方所缺的汉魏旧曲。他说：“北国或有遗乐，诚未可便以补中夏之阙，且得知其存亡，亦一理也。但鼓吹旧有二十一曲，今所能者十一而已。”② 王僧虔是一个深通音律、对乐府歌诗也十分稔熟的人，曾经撰辑《大明三年宴乐伎录》，他之所以建议派人到北魏搜求遗乐，当是由于他了解到南方汉魏旧曲中有不少是从北方流入的。但是从作为汉魏旧乐输出之地的北魏方面来看，乐府歌诗当中基本上看不到中原旧曲的影子。

二、北魏前期音乐“胡风”、“国俗”杂糅的成因

《南齐书》卷57《魏虏传》云：“佛狸（太武帝拓跋焘小名）已来，稍僭华典，胡风国俗，杂相糅乱。”③ 音乐方面的表现尤其明显。之所以会出现这种状况，原因不是单方面的，而是多方面社会文化原因综合作用的结果。

第一，鲜卑拓跋氏汉化过程中的阻力，造成鲜卑乐和胡乐的成分远远超出汉族音乐。

在永嘉之乱以后陆续进入黄河流域的各少数民族当中，鲜卑拓跋氏受汉族文化的影响相对较浅。北魏前期，鲜卑贵族的汉化是不自觉的，自觉的是鲜卑部酋对汉化的抵制。鲜卑部酋反对汉化的力量超过了汉人

① 魏徵《隋书》，第12卷，礼仪志七，第254页，北京，中华书局，1973。

② 萧子显《南齐书·王僧虔传》，第33卷，第595－596页，北京，中华书局，1972。

③ 萧子显《南齐书·魏虏传》，第57卷，第990页，北京，中华书局，1972。

儒家大族的汉化力量。①

在由畜牧变为农耕、由迁徙变为定居的过程中，鲜卑拓跋部仍有许多原有的文化特质被保留下来，反映在日常生活的方方面面。在平城时代的经济结构中，农耕并没有完全取代畜牧，明元帝拓跋嗣泰常六年（421）所定税收制度中，有"调民二十户输戎马一匹、大牛一头"和"制六部民，养满百口输戎马一匹"等规定，② 北魏中央政府还有专门管理畜牧业的驾部尚书，可见畜牧仍然是经济结构中的重要组成部分。拓跋氏君主每年六月末都要到阴山"却霜"。《宋书》卷95《索虏传》云："六月末率大众至阴山，谓之却霜。阴山去平城六百里，深远绕树木，霜雪未尝释，盖欲以暖气却寒也。"③ 虽然平城已经成为新都，但拓跋氏君主仍然在迁徙、射猎的草原生活传统中度过大部分时间。鲜卑人虽然欣赏中原生产的锦帛，却不愿意放弃传统的服饰习惯，太武帝拓跋焘曾经说："国人皆着皮袴，何用丝帛！"羊肉奶酪是鲜卑人传统的主食，拓跋君主长期保持着这种饮食习惯，即使后来醉心中原文化、力主汉化的孝文帝，同样对这个传统执著固守。④《汉书》卷22《礼乐志》云："凡乐，乐其所生，礼不忘本。"⑤《魏书·乐志》在叙述北魏前期雅乐的时候也引用了这句话，⑥ 这就是北魏前期雅乐为什么多是鲜卑乐、鲜卑语的根本原因。

北魏前期的皇帝对汉族士大夫和汉族文化的态度颇为矛盾，一方面他们占领了广大的汉族地区，需要汉族士人帮他们进行统治；另一方面他们对这些汉人又有很深的猜忌心理。清河崔逞历仕前燕、前秦和后燕，拓跋珪伐后燕，崔逞归附，拜为尚书，任以政事，录三十六曹，别给吏属，居门下省，寻除御史中丞。可见道武帝对崔逞非常重用，但北魏攻打中山时军中乏粮，崔逞建议取桑葚以充军粮，并且画蛇添足地引

---

① 陈寅恪《北魏前期的汉化》，见《魏晋南北朝史讲演录》，万绳楠整理，第240－253页，合肥，黄山书社，1987。

② 魏收《魏书·太宗纪》，第3卷，第61页，北京，中华书局，1974。

③ 沈约《宋书·索虏传》，第95卷，第2322页，北京，中华书局，1974。

④《洛阳伽蓝记》卷三："（王）肃初入国，不食羊肉及酪浆等物，常饭鲫鱼羹，渴饮茗汁。……经数年已后，肃与高祖殿会，食羊肉酪粥甚多。高祖怪之，谓肃曰：'卿中国之味也，羊肉何如鱼羹？茗饮何如酪浆？'"周祖谟《洛阳伽蓝记校释》，第124页，上海，上海书店出版社，2000。

⑤ 班固《汉书》，第22卷，礼乐志，第1043页，北京，中华书局，1962。

⑥ 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2828页，北京，中华书局，1974。

用了《诗经·鲁颂·泮水》“飞鸮食椹而改音”的典故，引起道武帝的反感，后来借故将其处死。[①] 又《北史》卷20《贺狄干传》载，贺狄干奉拓跋珪之命出使后秦，被姚兴扣留，“在长安因习读书史，通《论语》、《尚书》诸经，举止风流，有似儒者”，回到北魏之后，“帝见其言语衣服类中国，以为慕而习之，故忿焉，既而杀之”。[②] 于此可见道武帝对汉族文化忌讳之深。太武帝拓跋焘时代，鲜卑贵族同汉族士大夫之间的对立情绪仍然相当明显。《魏书》卷38《王慧龙传》载，王慧龙从南方逃到北魏，自称太原王氏之后，崔浩见了，说是“真贵种矣，”并到处向人夸赞，还将女儿嫁给他。“司徒长孙嵩闻之不悦，言于世祖（拓跋焘），以其叹服南人，则有讪鄙国化之意。世祖怒，召浩责之。浩免冠陈谢得释”。[③] 崔浩后来因修史获罪，“清河崔氏无远近，范阳卢氏、太原郭氏、河东柳氏皆浩之姻亲，尽夷其族”，[④] 也与他记载、宣扬鲜卑部落早期落后状况，触怒鲜卑贵族有直接关系。崔浩之死是北魏前期统治阶级内部胡汉矛盾长期累积的结果，国史案不过是一个近因。

早期鲜卑拓跋氏文化相对汉族文化来说本来就有不小的差距，加上汉族统治者自秦汉以来推行大汉族主义政策，惯于歧视、压迫边疆少数民族，更加激起少数民族政权在心理上对汉人和汉文化的敌视。再者，鲜卑拓跋部本是马上民族，勇武善战是其长处，也是它赖以统一北方的基本素质，高度发达的汉文化一方面容易让人经过精神陶冶之后在言行上倾向文雅化，对整体战斗力有消解作用，另一方面，汉民族除了正面的战场厮杀之外，更加擅长使用政治手段解决军事问题，机巧百出，同样容易引起拓跋皇帝的警惕和忌讳。基于这些原因，北魏前期即使获得了中原音乐，往往也很少借鉴和利用。《隋书》卷14“音乐志中”载北齐祖珽上书云：“道武帝皇始元年，破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之。”[⑤] 后来太武帝拓跋焘破赫连昌，曾经“得古雅乐”，及平凉州，又获“伶人、器服”，不过他们对这些中原雅乐，并没有全

---

① 李延寿《北史·崔逞传》，第24卷，第569页，北京，中华书局，1974。

② 李延寿《北史·贺狄干传》，第20卷，第760页，北京，中华书局，1974。

③ 魏收《魏书·王慧龙传》，第38卷，第875－876页，北京，中华书局，1974。

④ 魏收《魏书·崔浩传》，第35卷，第826页，北京，中华书局，1974。

⑤ 魏徵《隋书》，第14卷，音乐志中，第313页，北京，中华书局，1973。

盘接受，只是“择而存之”，或者“间有施用”。① 其他少数民族音乐大抵因为不存在上述容易引起拓跋氏贵族戒心的因素，所以很容易被他们接受。

第二个原因，汉族旧乐在战乱中屡经辗转，损失巨大，北魏政权接收之后很难在整体上加以吸收利用。

《魏书》卷108“礼志一”云：

> 自永嘉之扰攘，神州芜秽，礼坏乐崩，人神歼殄。太祖南定燕、赵，日不暇给，仍世征伐，务恢疆宇。虽马上治之，未遑制作，至于经国仪轨，互举其大，但事多粗略，且兼阙遗。②

所谓“经国仪轨”，自然囊括礼制、音乐、器服、辇舆等诸多方面，这些文物制度在长期战乱的摧残之下，多半失散；而且当时拓跋氏忙于四方征战，对于国家的上层建筑根本无法投入太多的精力。《魏书》卷109“乐志”载：

> 永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获，慕容儁平冉闵，遂克之。王猛平邺，入于关右。苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。自始祖内和魏晋，二代更致音伎；穆帝为代王，愍帝又进以乐物；金石之器虽有未周，而弦管具矣。逮太祖定中山，获其乐县，既初拨乱，未遑创改，因时所行而用之。世历分崩，颇有遗失。③

这段记载，描述了永嘉之乱以后中原音乐在北方政权间的流转，以及最终随着拓跋氏统一北方而为其所接受的情形。一套完整的音乐至少是包括乐工、乐器在内的一个完整体系，它的完整性和生命力在战乱流离中显得相当脆弱。中原音乐经过汉、魏的流传和积累，为西晋乐府所继承，经过北方少数民族政权之间的屡次转手后，流失无疑已经相当严重。在支离破碎的基础上恢复它的原貌无疑相当困难。

第三，北魏迁洛之前汉文学创作极其凋落，在客观上限制了汉语歌

---

① 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2828页，北京，中华书局，1974。
② 魏收《魏书》，第108卷，礼志一，第2733页，北京，中华书局，1974。
③ 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2827页，北京，中华书局，1974。

诗的发展。

从拓跋珪建立代国到孝文帝拓跋宏迁洛，北魏基本上没有什么作家。《魏书》所收各种公私文翰，在孝文帝迁洛、大力推行汉化以前，大多是比较质朴的散文，绝少文采。《宋书·索虏传》录有魏太武帝拓跋焘写给宋文帝刘义隆的两通书信，鄙朴如同口语，当是原貌。北魏初年的统治者对诗赋并不欣赏，对辞藻华美的骈文也缺乏兴趣。他们的公文除了达意之外，别无他求。北魏早期的诏令、章奏一般都用散体，但就散文艺术的标准来看，基本上没有什么佳作。《魏书·文苑传》所载文人都生于北朝后期。

北魏前期的皇帝不仅对汉语文学创作不重视，对汉族文人士大夫的态度也很苛刻。《魏书》卷28《李栗传》载："栗性简慢、矜宠，不率礼度，每在太祖前舒放倨傲，不自祗肃，咳唾任情。太祖积其宿过，天兴三年遂诛之。于是威严始厉，制勒群下尽卑谦之礼。"① 中原士族在拓跋氏统治之下动辄得咎，境遇相当可悲。宋隐临终时沉痛地告诫子侄："苟能入顺父兄，出悌乡党，仕郡幸而至功曹史，以忠清奉之，则足矣，不劳远诣台阁。恐汝不能富贵，而徒延门户之累耳。若忘吾言，是为无若父也，使鬼而有知，吾不归食矣"。② 中原士族的身份是被征服者，尽管他们为拓跋政权服务，却多被降低品秩录用，而且没有俸禄。崔玄伯在中原士族中算得上是拓跋氏的宠臣，对拓跋氏建国的贡献极大，然而生活非常清苦。《魏书》卷24本传说他："家徒四壁；出无车乘，朝晡步上；母年七十，供养无重膳。"③ 高允是拓跋氏征服地区被迁徙代郡的渤海士族，是深得拓跋氏眷顾的首屈一指的重臣和文人，然而他家"惟草屋数间，布被缊袍，厨中盐菜而已。……时百官无禄，允常使诸子樵采自给"。④ 这种情形同南方士族的优裕生活环境形成鲜明对比，如同天壤悬隔。用今天的观点来看，文学处于上层建筑中最高的层次，在"樵采自给"的物质条件下从事文学创作是极其困难的。北方汉语文学创作不发达，这是一个重要原因。

所谓歌诗，至少包括歌辞和音乐两个最基本的组成部分。歌辞同音

---

① 魏收《魏书·李栗传》，第28卷，第686页，北京，中华书局，1974。

② 魏收《魏书·宋隐传》，第33卷，第773－774页，北京，中华书局，1974。

③ 魏收《魏书·崔玄伯传》，第24卷，第621页，北京，中华书局，1974。

④ 魏收《魏书·高允传》，第48卷，第1076页，北京，中华书局，1974。

乐的关系相当密切，试想东晋南朝的吴声歌和西曲歌，如果没有清丽婉转的歌辞，单凭曲调恐怕很难博得当时贵族、文人的青睐，更不会对东晋南朝乃至后代文人诗歌创作产生那样深远的影响。北魏迁洛之前的社会文化环境，既不具备从民间搜集歌诗的条件，显然也不可能培育出像江南文人拟乐府那样杰出的歌辞。

《文镜秘府论·四声论》说，自孝文帝迁洛之后，“才子比肩，声韵抑扬，文情婉丽，洛阳之下，吟讽成群。及宅邺中，辞人间出，风流弘雅，泉涌云奔，动合宫商，韵谐金石者，盖以千数，海内莫之比也。郁哉涣乎，于斯为盛。”① 认为北魏迁洛之后的文学创作“海内莫之比”，虽然不免有所夸张，但确实反映出北魏后期的文学较之迁洛之前要繁荣得多。整体社会环境改变了，才会出现魏收、邢劭、温子升这样高水平的文人，才能带动乐府歌诗创作走向繁荣。

三、北魏前期音乐的影响

十六国时代各少数民族政权为北魏所统一，各族音乐也通过各种途径融合到北魏乐府，形成一种以鲜卑和各北方少数民族音乐为主，杂糅汉族音乐影响的多民族音乐共同体。无论是北魏迁洛之后，还是北齐、北周，均在民族文化形态、民族关系方面同北魏前期有很大的相似性，此类后继王朝形成以胡乐为主的乐府歌诗格局，其乃至隋唐时代胡乐繁荣局面的形成，均有赖北魏前期音乐奠定了基础。

孝文帝推行汉化的决心和力度足以辉耀千古，汉化措施对鲜卑以及北方各少数民族封建化的推动作用彪炳史册，汉化措施在语言、服饰、族姓、婚姻等方面均可谓卓有成效，但在音乐方面却未能改变迁洛之前所奠定的以胡乐为主的基本格局。孝文帝以校正音声为务，着力搜求古乐，北魏乐府始盛。乐府音声审定、器物调试、歌辞取舍，编撰次第诸事，魏初邓渊当居首功，其后续成其事者还有高允、高闾等人。太和初年，孝文帝曾经力图恢复中原雅乐的旧日规模，但“虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐”。② 可见北魏前期的宫廷雅乐乃是以北方各少数民族的音乐为

---

① 遍照金刚《文镜秘府论·四声论》，第 27－28 页，北京，人民文学出版社，1975。

② 魏收《魏书》，第 109 卷，乐志，第 2828 页，北京，中华书局，1974。

主拼合而成的。孝文帝还曾让高闾审定音乐，但“遇迁洛不及精尽，未得施行，寻属高祖（孝文帝拓跋宏）崩，未几，闾卒”。① 孝文帝恢复传统雅乐规模的努力由于历史条件的限制而未克实现，虽然在乐舞数量上有所增益，但以“方乐之制”和“四夷歌舞”为主的北魏雅乐形制仍然延续下来。直到北魏亡国，北齐、北周并立的局面形成之后，这种体制依旧没有得到根本的改变。

北齐、北周，甚至隋、唐皇族，大抵渊源于北魏的六镇军人，汉化程度本来就不深，而且六镇军人是一个执著保持鲜卑化的武装集团，六镇起兵是对孝文帝汉化政策的反动。隋、唐皇室的祖先虽然从血统来说都是汉人，却早已深度鲜卑化了。在北齐和北周，王公贵族所用的语言，主要还是鲜卑语。

北齐皇族高氏虽然号称渤海蓨人，但史书所载世系极不可靠。齐文宣帝曾经说他的太子“得汉家性质，不似我”。北齐皇室如果不是出自鲜卑，就是完全鲜卑化了的汉人。汉人向往南朝文化或者表现出南朝人的某些作风，就会遭到北齐统治者的极度反感。文宣帝因为王昕“疏诞非济世所须”，将他削爵为民，诏书说他“伪赏宾郎之味，好咏轻薄之篇。自谓模拟伧楚，曲尽风致。推此为长，余何足取”。② 槟榔是南方士人常用的物品，《洛阳伽蓝记》城东景宁寺条载杨元慎嘲笑吴人“口嚼槟榔”；③《南齐书》卷22《豫章王嶷传》载，萧嶷临终诫子当守俭约，祭祀只设“香火、槃水、干饭、酒脯、槟榔而已”。④ 孙搴因为通晓鲜卑语而为人所重；祖珽最初因为通晓鲜卑语而得到推荐，但因为是汉人而终不能做领军。⑤《颜氏家训·教子篇》说：“齐朝有一士大夫，尝谓吾曰：‘我有一儿……教其鲜卑语及弹琵琶，稍欲通解。以此伏事公卿，无不宠爱，亦要事也。’”⑥ 同书《省事篇》又说某两人经史文章书法无一可取，仅鲜卑语略得梗概，便可称“朗悟”之士。⑦ 高欢进攻北周的

---

① 魏收《魏书》，第109卷，乐志，第2830页，北京，中华书局，1974。

② 李延寿《北史·王昕传》，第24卷，第884页，北京，中华书局，1974。

③ 杨勇《洛阳伽蓝记校笺》，第113页，北京，中华书局，2006。

④ 萧子显《南齐书·豫章王嶷传》，第22卷，第417页，北京，中华书局，1972。

⑤ 李延寿《北史·孙搴传》，第47卷，第1616页，北京，中华书局，1974。

⑥ 王利器《颜氏家训集解》，第1卷，第12页，北京，中华书局，1993。

⑦ 王利器《颜氏家训集解》，第1卷，第327页，北京，中华书局，1993。

玉壁，为韦孝宽所败，他叫斛律金唱《敕勒歌》并且自和之。《乐府诗集》卷86《敕勒歌》解题引《乐府解题》云："其歌本鲜卑语，易为齐（北齐）言，故其句长短不齐。"①

北齐社会弥漫着一种大鲜卑主义的气息，鲜卑和汉族之间的矛盾较之北魏前期有过之而无不及。缪钺先生在《东魏北齐政治上汉人与鲜卑之冲突》一文中说："北齐一代，鲜卑势盛，汉人虽数次起而相争，欲抑黜鲜卑，整顿政治……然卒不能胜鲜卑而归于失败，北齐政治遂始终不上轨道，以讫于亡。"②《北史》卷5《魏孝武帝纪》："（高）欢遣四百骑迎帝……即位，用代都旧制。"③《北齐书》卷21《高昂传》："于时鲜卑共轻中华朝士，唯惮服于昂。高祖每申令三军，常鲜卑语。昂若在列，则为华言。"④ 相反，北齐对胡族文化不仅不排斥，而且乐此不疲。北齐鲜卑或鲜卑化贵族，起用大批西域胡人专门从事音乐、舞蹈的创作和表演，因此陈寅恪先生指出北齐文化存在西胡化的倾向。⑤ 我们在前文的论述中已经指出，北魏前期的音乐如《真人代歌》等，除了以鲜卑本族音乐为主体之外，吸收最多的就是其他胡族的音乐；它的组成结构和艺术特质表现出对胡族音乐的特殊亲和力，对汉族音乐的吸收反倒比较保守和谨慎。就这一点而言，北魏、北齐一脉相承且愈演愈烈。

北周不像北齐那样大鲜卑主义流行，专以欺凌汉人为事。但这是因为关中地区汉族高门势力微弱，不能和胡人统治者相抗衡，并不说明北周鲜卑化和胡化的程度就比北齐轻。《周书》卷26《长孙俭传》载："时梁岳阳王萧督内附，初遣使人朝，至荆州。俭于厅事列军仪，具戎服，与使人以宾主礼相见。俭容貌魁伟，音声如钟，大为鲜卑语，遣人传译以问客。客惶恐不敢仰视。"⑥ 可见北周鲜卑文化气氛同样十分浓

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第86卷，杂歌谣辞四，第1212页，北京，中华书局，1979。

② 缪钺《读史存稿》，第69页，北京，三联书店，1982。

③ 李延寿《北史·魏孝武帝纪》，第5卷，第170页，北京，中华书局，1974。

④ 李百药《北齐书·高昂传》，第21卷，第295页，北京，中华书局，1972。

⑤ 陈寅恪《北齐的鲜卑化和西胡化》，见《魏晋南北朝史讲演录》，第292-300页，合肥，黄山书社，1987。

⑥ 令狐德棻《周书·长孙俭传》，第26卷，第428页，北京，中华书局，1971。

厚。因此史家说他们“登歌之奏，协鲜卑之音”；① “元魏、宇文，代雄朔漠，地不传于清乐，人各习其旧风”。②

整个北朝境内都有大量的胡人活动，其中既包括月支或昭武九姓胡人西迁前后已入居中国者之后裔，也有九姓在中亚建国以后才进入中国的胡人。《洛阳伽蓝记·城南·宣阳门》“永桥以南圜丘以北伊洛之间夹御道有四夷馆”条云：

> 西夷来附者处崦嵫馆，赐宅慕义里。自葱岭以西至于大秦，百国千城莫不欢附，商胡贩客日奔塞下，所谓尽天地之区矣。乐中国土风因而宅者，不可胜数，是以附化之民万有余家，门巷修整，阊阖填列，青槐荫陌，绿柳垂庭，天下难得之货，咸悉在焉。③

在北魏首都洛阳定居的万余家西域胡人，在东魏迁邺的时候随之东徙。北朝皇族鲜卑化、西胡化的倾向，以及鲜卑化政权同其他胡族往来的频繁，必然带动文化上的交流，这在音乐方面表现尤其显著。《隋书》卷14《音乐志中》叙述北齐音乐云：

> 杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等，然吹笛、弹琵琶、五弦歌舞之伎自文襄以来皆所爱好，至河清以后传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已，于是繁手淫声，争新哀怨，故曹妙达、安未弱、安马驹之徒至有封王开府者。④

又如《隋书》卷14《音乐志中》载：

> （北周）太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐，其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉，采用

① 魏徵《隋书》，第14卷，音乐志中，第346页，北京，中华书局，1973。

② 刘煦《旧唐书》，第28卷，音乐志一，第1040页，北京，中华书局，1975。

③ 杨勇《洛阳伽蓝记校笺》，第144－145页，北京，中华书局，2006。

④ 魏徵《隋书》，第14卷，音乐志中，第331页，北京，中华书局，1973。

其声，被于钟石，取周官制以陈之。①

隋文帝开皇年间置七部乐，炀帝大业中置九部乐，连同唐太宗时代所颁布的十部乐，都以胡乐成分占绝大比例。从根本上说，自北魏到隋、唐，胡乐的繁荣发展同北方少数民族大融合的历史背景密切相关；北魏的建国和统一北方各族，又是促成各族音乐熔为一炉的直接动因，北魏以后诸朝代胡乐地位极其突出的乐府歌诗的基本格局，也是在北魏前期得以奠定的。汉、魏、西晋以后，以相和歌和清商三调为代表的清商旧曲渐趋衰落，伴随着政治上南北分裂格局的形成，南北政权内的乐府歌诗也各自开辟了不同的道路。南方逐渐形成以吴声、西曲为主要内容的清商新声系统，北方则在鲜卑乐歌为主的基础上逐渐形成了多民族音乐交汇集中、并肩发展、共同繁荣的胡乐系统。隋、唐帝国在北方政权的基础上取得全国统一，而此时南方的清商新声系统也因过度雅化而衰落，北方胡乐系统则在此后相当长的时期内继续显示出充沛的活力和顽强的生命力。平城时代的北魏政权，虽然甫离朔漠，制度多阙，而且戎马倥偬，烽火不息，但由它所草创的乐府歌诗体系，影响可谓至深至巨。

作者简介： 翟景运，男，1978 年生，山东兖州人。2006 年毕业于北京大学中文系和国学研究院，文学博士。现任教于青岛大学文学院，新加坡南洋理工大学中文系客座讲师，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学研究。在《国学研究》等刊物发表过《晚唐律赋题材的拓展与闽地律赋创作的繁荣》、《再论相和歌及其与清商三调的关系》等论文十余篇。独立完成青岛大学引进人才研究项目《晚唐骈文研究》，目前承担国家社科基金项目《魏晋南北朝歌诗研究》、教育部人文社科研究项目《汉—唐郊庙歌辞研究》、山东省社科规划项目《魏晋南北朝歌诗研究》的子课题研究。

---

① 魏徵《隋书》，第 14 卷，音乐志中，第 342 页，北京，中华书局，1973

两宋鼓吹歌曲考述[①]

◇ 李驯之

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

提　要： 鼓吹歌曲是两宋乐章的一个特殊组成部分。它的特殊性，决定了它在文学史上的特殊价值和意义。本文从文献、音乐和文学三个角度，对两宋鼓吹歌曲进行了初步系统的研究。在分期的基础上，对两宋鼓吹歌曲进行了细致的系年考辨，确定了它们的撰年和本事；探讨了两宋鼓吹歌曲的体制和体式特征及其所用曲调的渊源；阐述了两宋鼓吹歌曲研究的价值和文学史意义。

关键词： 两宋鼓吹歌曲　系年考辨　体制　体式特征　曲调渊源　价值　文学史意义

鼓吹，是汉代在先秦鼓乐、吹乐以及军中凯乐的基础上，融会北方少数民族的横吹、鼓吹而形成的一种新的音乐。其乐器以中原之铙、鼓与北狄西域诸国的鸣笳、箫与胡角为主。汉代有《鼓吹铙歌二十二曲》，其曲辞传者有 18 曲。从汉末曹魏、孙吴，到晋，再到南朝之梁、陈和北朝之齐、周，大抵多袭用汉曲，而改其旧名，在内容上则并述功德受命以相代之事。与此同时，在北方，自后魏起，横吹曲中鲜卑歌蔚兴，后来这些歌曲传到南方，被梁乐府机构记录下来，是为《梁鼓角横吹曲》66 篇。至隋一统海内，融合前代及南北之曲，纳横吹入卤簿，与鼓吹一起列为掆鼓、铙鼓、大横吹、小横吹四部，其四部鼓吹曲数，据《隋书·音乐志》，计有 85 曲。[②] 唐又增为掆鼓、羽葆、铙吹、大横吹、小横吹五部，其曲名仅见于《旧唐书·仪卫志》者即达 75 曲之多，并各有辞。[③] 鼓吹遂达鼎盛阶段，惜其曲辞传者绝少，实乃鼓吹文学一大

---

① 基金项目：教育部人文社科《汉唐郊庙歌辞研究》（06JA75011－44024）项目成果。

② 魏徵《隋书》，第 15 卷，第 382－383 页，北京，中华书局，1973。

③ 欧阳修《新唐书》，第 23 卷下，第 509 页，北京，中华书局，1975。

憾事。唐末大乱，古曲坠逸，两宋鼓吹，所用曲调仅寥寥数曲，于音乐上已呈衰颓之势；但由于其保存下来的曲辞较多，在文学上自有独特价值。《宋史·乐志》专辟两卷，收集的鼓吹歌辞计118首。①《宋会要辑稿·乐八》中保存的鼓吹曲辞更多，达148首，其中48首《宋史·乐志》不载。是则以音乐角度言之，则鼓吹创立于两汉，发展于三国两晋南北朝，鼎盛于隋唐，而衰落于唐以后；自文学视野观之，则今存鼓吹曲辞主要集中在三块，曰《汉鼓吹铙歌》及其拟作，曰《梁鼓角横吹曲》，曰两宋鼓吹歌曲。

鼓吹歌曲，是两宋乐章特殊的组成部分。本文所谓“鼓吹歌曲”，沿袭《宋史·乐志》的概念，合音乐与文辞而言之，专指太常寺鼓吹署所司卤簿仪仗鼓吹。宋代另有鼓吹十二案，即唐代所谓熊罴部者，隶属教坊，用于春、秋、圣节三大宴，御楼赐酺以及崇德殿宴契丹使，属于娱乐性燕乐范畴，其所用曲调亦和本文所谓“鼓吹歌曲”不同，不属于本文研究的范围。

宋鼓吹歌曲的特殊性，至少表现在以下几个方面。一、从文辞看，它的文体定位存在分歧。鼓吹歌曲和一般所谓的词和曲皆先有声谱而后填词，皆有固定的曲调名称，皆从属于一定的宫调。从历史上看，宋人的惯例是将它归入文的范畴，作为“内制歌辞”或“翰林词草”收入文集，可见在宋人的观念中它和一般所谓的词还是有区别的。作为内制歌辞，它和一般民间俗曲的差别也是显而易见的。当代学者则多认为它属于词，唐圭璋《全宋词》即搜罗了大量鼓吹歌辞。二、从音乐看，它的音乐属性也很特别。从其隶属来看，它隶属于“世号太常为雅乐”②的太常寺，但它又不属于雅乐范畴；从其乐调系统看，它属于使用“俗乐二十八调”乐调系统的燕乐范畴，但它又不施用于宴会，而施用于仪仗出行和警场奏严。三、和北宋以前历代的鼓吹歌曲相比，它采用了新的体制，有单曲，也有套曲；其中，鼓吹套曲所表现出的新的体式特征，即用同一宫调之曲，合数曲以咏一事，在文学发展史上具有重大的意义。四、在由民间俗唱、士大夫文人词和宫廷乐章组成的两宋乐歌系统中，鼓吹歌曲处于一个非常特殊的位置，正是这一点使它有可能对文人词和民间俗唱产生深刻的影响。

---

① 此处统计数字，暂按《宋史·乐志》原编者意图，实际上据本文作者分析，曲数还要更多。下《宋会要辑稿》统计数字同。

② 脱脱《宋史》，第142卷，第3357页，北京，中华书局，1977。

它的特殊形态，决定了它在文学史上的特殊价值和意义，而这种特殊的价值和意义，迄今未受到学界的足够重视和挖掘。前辈学者，偶有提及，即如蜻蜓点水一带而过。例如王国维《宋元戏曲史·宋之乐曲》："由以上所述宋乐曲观之，则传踏仅以一曲反复咏之，曲破与大曲则曲之遍数虽多，然仍限于一曲。至合数曲而成一乐者，唯宋鼓吹曲中有之。……合曲之体例，始于鼓吹见之。"① 所论虽不多，于宫调也忽略未提，但王氏指出了一个重要的事实，即宋鼓吹套曲乃最早的"合曲之体例"。合曲之体例的出现，在文学发展史上乃一大转关，其后，缠令、缠达、唱赚、诸宫调，乃至元套数、元杂剧，正是沿着这一体例向前发展的。王氏所论，虽寥寥数语，实乃一极重要的发现，惜后来学者无人继之。王易《词曲史·衍流第四》："鼓吹，在昔为军乐，而宋代则用之大典。……今观《乐志》所载之辞，颇似慢词，自开宝以迄宝庆，三百余年，未始有异。"② 亦仅注意到其"颇似慢词"的特点，其余即大段转录《乐志》语和鼓吹歌辞。近年来，随着部分学者对宋代音乐史料的整理，学界开始接触两宋鼓吹歌曲这一领域，但仍然没有专著或专篇论文产生。李方元《〈宋史·乐志〉研究》从音乐文献学的角度，在考察了历代乐志写作传统的基础上，探讨了《宋史·乐志》的资料背景和史料来源，揭示了《宋史·乐志》的性质特点和史料价值。与此相适应，该书对鼓吹歌曲仅考察了其史料来源和编撰特点，对鼓吹歌词本身的内容并没有作进一步的研究。因此，对于两宋鼓吹歌曲的研究，现在基本上还是一个空白。笔者认为，考辨两宋鼓吹歌曲的系年，梳理其创立、定型、发展和重建的历史过程，厘清其体制、体式特征和曲调渊源，不仅有助于加深对宋鼓吹歌曲的认识，而且对于研究宋代宫廷乐章、士大夫文人词和民间俗唱艺术互相影响的复杂关系，考察套数的起源及其发展的历史轨迹，也具有不可忽视的意义。

一、现存两宋鼓吹歌曲系年考辨

现存两宋鼓吹歌曲，主要收集在《宋史·乐志》和《宋会要辑稿·乐八》中，还有一部分散见于各种总集、别集、类书和笔记中。马端临

---

① 王国维《宋元戏曲史》，第42页，北京，东方出版社，1996。

② 王易《词曲史》，第93页，北京，东方出版社，1996。

《文献通考》记载了部分鼓吹歌曲的曲名，但没有收录歌辞。《宋史·乐志》第15卷共收北宋鼓吹歌曲63首，基本上是按照朝代的先后顺序进行编录的。《宋史·乐志》第16卷主要收南宋鼓吹歌曲55首，编排体例稍显复杂，先是以类相从，共分皇帝郊祀大礼，明堂大礼，亲耕籍田，帝后灵驾发引、虞主还宫、神主祔庙、神御奉安、加上尊号册宝，和庄文、景献太子薨五大类，然后在每一类别中又按时间先后顺序编次。《宋会要辑稿》（下简称《辑稿》）第9册《乐八》共收鼓吹歌辞138首，其中《宋史·乐志》所不载者48首。《辑稿》是徐松入主全唐文馆时，从《永乐大典》中辑录出来的。所以，《乐八》这部分鼓吹歌曲，是按照《永乐大典》的卷次先后编录的。《〈宋会要辑稿〉补编》（下简称《补编》）共收歌辞100首，虽然全部是《宋会要辑稿》所收歌辞的复文，但出自不同的卷次，有重要的校对价值。唐圭璋《全宋词》旁搜博求，共收集两宋鼓吹歌辞170多首，为研究者提供了坚实的文献学基础，但由于《补编》晚出，唐氏未曾经眼，所以《全宋词》所收鼓吹歌辞的文字校对还有一些可以改进的地方。

在两宋词曲这个大的系统当中，由于词长期以来被视为"艳科"、"小道"，部分词人作词后甚至要自扫其迹，又因为词本身的抒情特质和题材特点，能够确知本事并准确编年的文人词作，所占比例非常之低；至于民间词和民间俗曲，保存下来的本来就很少，系年就更不用说；所幸的是，绝大部分鼓吹歌曲，都可以准确编年。虽然，现存宋鼓吹歌曲明确标示系年的并不算多，但由于鼓吹歌曲直接和国家的大祀大恤相联系，所谓"国之大事，在祀与戎"，[1] 大部分和鼓吹歌曲相联系的大祀大恤都在史籍中留下了记载，现在我们根据这些记载，不仅可以准确地为有关鼓吹歌曲进行系年，而且能够确凿地考知其本事。下面将两宋鼓吹歌曲分为四个阶段进行系年。

（一）太祖、太宗、真宗三朝鼓吹歌曲及其系年考辨

本期是宋鼓吹歌曲的创立期。其突出特点，一是曲调不够丰富，但

① 孔颖达《春秋左传正义·成公十三年》，第1191页，《十三经注疏》本，北京，中华书局，1980。

宋鼓吹最常用的三个曲调，即［导引］、［六州］、［十二时］①，在宋初即已全备；一是鼓吹施用的事类也比较单一，除了《开宝元年南郊鼓吹歌曲四首》、《天禧三年南郊鼓吹歌曲四首》之外，其他的诸如封禅、祀汾阴后土、奉祀太清宫，导引天书、迎奉圣像，以及奉宝册、飨太庙和南郊恭谢等，其实都是与天书及圣祖降临之事相联系的。下面分朝考辨之。划分朝代的依据，不以年号为准绳，而以新帝实际登基时间为新朝的开始；下皆仿此，不再赘述。

太祖朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 开宝元年南郊三首

导引 六州 十二时

按此套鼓吹歌曲诸书系年不同。《宋史·乐志》第15卷作“开宝元年”；《辑稿·乐八》作“建隆二年”，原稿辑自《永乐大典》第5471卷；《补编》题作《南郊》，于“导引”下有小字注“建隆四年三曲”，原稿辑自《永乐大典》第11186卷；又李攸《宋朝事实·仪注一》谓太祖乾德元年南郊前一日御青城门观奏严，下列此套歌辞，惟谓［导引］为二首；《文献通考》（下简称《通考》）第143卷《乐考》第16卷题《南郊三首》，注“判太常寺和岘撰”，未注明系年。

首先，《宋朝事实》谓［导引］为二首，不误。详见下文考辨。《宋史》、《辑稿》、《补编》、《通考》，均作一首［导引］，并误。唯二首系年问题，尚需细细检讨之。

考《宋史·礼志》第2卷：“太祖乾德元年，始有事于南郊。自五代以来，丧乱相继，典章制度，多所散逸。至是，诏有司讲求遗逸，遵行典故，以副寅恭之意。是岁十一月十六日，合祭天地于圆丘。”② 又：“太祖亲郊者四。”③ 据本纪，其事分别在乾德元年、乾德六年（即开宝元年，该年郊祀后改元）、开宝四年冬至日和开宝九年夏四月庚子。则自乾德元年（963）始行南郊之礼，《辑稿》谓“建隆二年（961）”显然不确，其系年的可能性应予排除。建隆四年即乾德元年，这样就只剩下了两种说法：乾德元年和开宝元年。

---

① 本文中这样的曲调名用“［］”而不用“《》”，是因为第三部分要论述鼓吹套曲对元套数的影响，为了方便与元曲进行衔接才这样的。同时这也和我对宋鼓吹的定性有关。我把它们当作一种特殊的乐曲类型，界于词和曲之间。

② 脱脱《宋史》，第99卷，第2438页，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第99卷，第2438页，北京，中华书局，1985。

又考王应麟《玉海》第106卷："乾德六年十月二十七日，和岘言：'郊祀有夜警晨严［六州］、［十二时］，及鼓吹回仗时驾前［导引］三曲，望撰乐章肄习。'从之。"①《通考》第147卷："乾德四年，判太常寺和岘言：'郊祀有夜警晨严［六州］、［十二时］，及鼓吹回仗时驾前［导引］三曲，见阙乐章，望差官撰进，下寺教习应奉。'诏诸乐章令岘修撰，教习供应。"② 上文已述太祖四次亲郊年月，乾德四年无郊祀事，则《通考》所言"乾德四年"显系误记。《玉海》言"乾德六年"，按乾德六年即开宝元年，是年郊祀后改元，正与《宋史·乐志》第15卷"开宝元年"系年相吻合；又其言"从之"，亦与《通考》"判太常寺和岘撰"相呼应。故取《宋史·乐志》第15卷和《玉海》之言，系此套鼓吹歌曲于开宝元年，《乐志》系年原不误也。臆《宋朝事实》所记太祖乾德元年南郊前一日御青城门观奏严，只是观奏其曲，彼时并无歌辞（见阙乐章）；其下列鼓吹曲辞四首，乃开宝元年和岘所撰，盖李氏未点明此一点而已。

综上所述，可题为《开宝元年南郊鼓吹歌曲四首》。

真宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 真宗封禅四首

导引 六州 十二时 告庙导引

按《宋史·乐志》第15卷、《辑稿·乐八》题同；《补编》唯题《封禅》，于"导引"下注"大中祥符元年三曲"，另列［封禅亲告太庙导引］，下注"大中祥符元年"；《通考·乐考》第16卷作《封禅四首》，注"［导引］、［六州］、［十二时］、［亲告太庙导引］各一首"。

《宋史·礼志》第7卷详载真宗封禅、祠汾阴后土、奉祀太清宫事，封禅在大中祥符元年十月，亲祠汾阴在四年二月。据此，应把封禅鼓吹歌曲和祠汾阴后土鼓吹歌曲分开。其［告庙导引］，《通考》作［亲告太庙导引］。考《宋史·礼志》第12卷"帝祀汾阴，谒庙毕，亲诣元德皇太后庙躬谢，自门降辇步入，酌献如太庙"，③ 李焘《续资治通鉴长编》（以下简称《长编》）第75卷"（大中祥符四年）夏四月甲辰朔，车

---

① 王应麟《玉海》，第106卷，文渊阁《四库全书》，第945册，第796页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 马端临《文献通考》，第147卷，文渊阁《四库全书》，第613册，第334页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 脱脱《宋史》，第109卷，第2616页，北京，中华书局，1985。

驾至自汾阴。……己酉，谒太庙。又谒元德太后庙，自门降辇步入，酌献如太庙”,① 正与辞中“明明我后，至德合高穹”等语相合，均可证此庙乃元德皇太后庙，并非太庙，《通考》、《补编》题并误。又此处［导引］也应为二首，详见下文考辨。又祠汾阴后土在大中祥符四年二月，汾阴回谒元德皇太后庙在四月，不宜合在一处，应将谒庙导引一首单列。综上所述，此组鼓吹歌曲应析为《大中祥符元年封禅鼓吹歌曲四首》、《大中祥符四年祠汾阴后土鼓吹歌曲四首》和《大中祥符四年汾阴回谒元德皇太后庙躬谢导引一首》。

2. 奉祀太清宫三首

导引 六州 十二时

按《宋史·乐志》第15卷、《辑稿·乐八》、《通考·乐考》第16卷，题并同；《补编》唯题《奉祀》，于“导引”下注“大中祥符七年三曲”。

《宋史·真宗本纪》：“（大中祥符）七年春正月辛丑，虑囚。壬寅，车驾奉天书发京师。丙午，次奉元宫，判亳州丁谓献白鹿一、芝九万五千本。戊申，王旦上混元上德皇帝册宝。己酉，朝谒太清宫……”② 又此处［导引］也应为二首，详见下文考辨。据此，本组鼓吹歌曲应系于大中祥符七年，可题为《大中祥符七年奉祀太清宫鼓吹歌曲四首》。

3. 亳州回诣玉清昭应宫一首

4. 亲享太庙一首

5. 南郊恭谢三首

导引 六州 十二时

按以上三组，《宋史·乐志》第15卷、《辑稿·乐八》题并同；《通考·乐考》第16卷第一首题作《诣玉清昭应宫奉告导引一首》，第二首题作《亲飨太庙》，余同；《补编》第一首题作《奉祀奏告玉清昭应宫导引》，下注“大中祥符元年”，第二首缺载，余题作《天禧元年三曲》。

《宋史·真宗本纪》：“（大中祥符七年二月）辛酉，至自亳州。……辛未，飨太庙。壬申，恭谢天地，大赦天下。”③《长编》第82卷：

---

① 李焘《续资治通鉴长编》，第75卷，文渊阁《四库全书》，第315册，第214页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 脱脱《宋史》，第8卷，第155页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第8卷，第155页，北京，中华书局，1977。

“（大中祥符七年二月）己巳，上斋宿于玉清昭应宫之集禧殿。庚午，行荐献之礼。遂赴太庙。辛未，飨六室。……壬申，恭谢天地于南郊。”①综二书观之，诣玉清昭应宫、亲飨太庙、南郊恭谢天地三事，都是奉祀亳州太清宫回京后所为，事皆在大中祥符七年二月；《补编》所注“大中祥符元年”，“元”、“七”形近而讹。据此，可分别题作《大中祥符七年亳州回诣玉清昭应宫奉告导引一首》、《大中祥符七年亳州回亲享太庙导引一首》、《大中祥符七年亳州回南郊恭谢鼓吹歌曲三首》。

6. 天书导引七首

诣泰山 诣太清宫 诣玉清昭应宫 诣南郊

按《宋史·乐志》第15卷和《辑稿·乐八》均仅简单标作《诣某某地》；《通考·乐考》第16卷并分出首数，分别题作《诣泰山二首》、《诣太清宫二首》、《诣玉清昭应宫二首》、《诣南郊一首》；《补编》字数最简，仅分别题作《天书封禅导引》、《奉祀》、《玉清昭应宫》、《南郊》。

据上引《宋史·礼志》第7卷和《真宗本纪》，《诣汾阴二首》应从《诣泰山二首》中析出；天书诣泰山在大中祥符元年十月，天书诣汾阴在四年二月，天书诣太清宫在七年正月，天书诣玉清昭应宫和天书诣南郊都在七年二月。据此，可分别题为《大中祥符元年天书诣泰山导引二首》、《大中祥符四年天书诣汾阴导引二首》、《大中祥符七年天书诣太清宫导引二首》、《大中祥符七年天书诣玉清昭应宫导引二首》、《大中祥符七年天书诣南郊导引一首》。

7. 建安军迎奉圣像导引四首

玉皇大帝 圣祖天尊 太祖皇帝 太宗皇帝

8. 圣像赴玉清昭应宫导引四首

玉皇大帝 圣祖天尊 太祖皇帝 太宗皇帝

按《宋史·乐志》第15卷、《辑稿·乐八》、《通考·乐考》第16卷，题并同；《补编》前组导引题作《圣像导引》，后组导引题同，但小标题分别省作“玉皇”、“圣祖”、“太祖”、“太宗”。

《宋史·真宗本纪》：“（大中祥符六年三月）乙卯，建安军铸玉皇、圣祖、太祖、太宗尊像成，以丁谓为迎奉使。……（五月）甲辰，圣像

---

① 李焘《续资治通鉴长编》，第82卷，第1865页，北京，中华书局，1985。

至。……乙卯，谒圣像，奉安于玉清宫。”① 此处玉清宫，当即玉清昭应宫之省称。据本纪，大中祥符元年四月，始作昭应宫以奉天书和玉皇大帝，七月诏以昭应宫为玉清昭应宫，至七年十一月玉清昭应宫最终建成。据此，以上两组鼓吹歌曲皆应系于大中祥符六年，可分别题作《大中祥符六年建安军迎奉圣像导引四首》、《大中祥符六年圣像赴玉清昭应宫奉安导引四首》。

9. 奉宝册导引三首

玉清昭应宫 景灵宫 太庙

按《宋史·乐志》第15卷、《辑稿·乐八》、《通考·乐考》第16卷题并同；《补编》唯题《奉宝册导引》。

《宋史·真宗本纪》：“天禧元年春正月辛丑朔，改元，诣玉清昭应宫荐献，上玉皇大帝宝册、衮服。壬寅，上圣祖宝册。乙酉，上太庙谥册。”② 据此，此三首皆应系于天禧元年，可题作《天禧元年奉宝册导引三首》。

10. 天禧三年南郊鼓吹歌曲三曲

导引 六州 十二时

按此套曲见《辑稿·乐八》，原稿辑自《永乐大典》第5471卷，又见《补编》，原稿辑自《永乐大典》第11186卷，题同；《宋史·乐志》第15卷、《通考·乐考》第16卷均不载。

《宋史·真宗本纪》：“（天禧三年）冬十一月己巳，谒景灵宫。庚午，飨太庙。辛未，祀天地于圆丘，大赦天下。”③ 又此处［导引］也应为二首，详见下文考辨。据此，可题为《天禧三年南郊鼓吹歌曲四首》。

（二）仁、英二朝鼓吹歌曲及其系年考辨

本期是宋鼓吹歌曲的定型期。自天圣年间始，鼓吹歌曲的宫调配属开始固定化；自景祐二年始，鼓吹套曲的体制也开始有所改变，减去［导引］第二曲，依不同礼事分别增加了［奉禋歌］、［合宫歌］、［虞神歌］、［昭陵歌］，鼓吹歌曲的曲调随之变得丰富起来。这些都是宋鼓吹歌曲发展到成熟阶段的标志。遗憾的是，对这样一个重要阶段的鼓吹歌

① 脱脱《宋史》，第8卷，第153页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第8卷，第161页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第8卷，第167页，北京，中华书局，1977。

曲，《宋史·乐志》竟然一首未录，《通考·乐考》于其篇目也只字未提；今存仁英二朝鼓吹歌曲，除王珪所作《平调二曲》外，全部见于《辑稿·乐八》和《补编》。下面分朝考辨之。《补编》仁、英二朝全部鼓吹歌曲均辑自《永乐大典》第11186卷，下不再赘述。

仁宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1.（南郊）天圣二年三曲

导引　六州　十二时

按本套曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第5471卷；又见《补编》，题同。

《宋史·仁宗本纪》："（天圣二年）十一月甲午，加上真宗谥。乙未，朝飨玉清昭应、景灵宫。丙申，飨太庙。丁酉，祀天地于圆丘，大赦。"① 又此处［导引］也应为二首，详见下文考辨。据此，可题为《天圣二年南郊鼓吹歌曲四首》。

2. 籍田导引明道二年四曲

导引 六州 十二时 奉禋歌

按本套曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

据《宋史·仁宗本纪》："（明道二年二月）丁未，祀先农于东郊，躬耕籍田，大赦。"② 但本套曲的疑难之处，不在于本事的考辨，而在于如何处理［奉禋歌］。

《宋史·乐志》第15卷："景祐二年，郊祀，减《导引》第二曲，增《奉禋歌》。其后袷享太庙亦用之。"③《玉海》第106卷："景祐二年八月辛酉，御制警严曲，名曰［振容歌］。十月乙卯，改［奉禋］。"④《通考》第147卷："仁宗既定雅乐，并及鼓吹，且谓警严一奏，不应再用其曲，亲制［奉禋歌］，以备三叠。又诏聂冠卿、李照造辞以配声，下本局歌之。是年郊祀遂用焉。"⑤ 宋罗愿《新安志》第6卷"聂内翰"

---

① 脱脱《宋史》，第9卷，第180页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第10卷，第195页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。

④ 王应麟《玉海》，第106卷，文渊阁《四库全书》，第945册，第797页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 马端临《文献通考》，第147卷，文渊阁《四库全书》，第613册，第335页，上海，上海古籍出版社，2003。

条："景祐中……（仁宗）又以警严一奏，曲不应再用，乃制［奉禋歌］，以备三叠。诏冠卿及照造辞以配声，下本局歌之。是年郊祀遂用焉。"① 诸书之言，异口同声，均可证［奉禋歌］乃景祐二年（1035）八月仁宗亲制，前此明道二年（1033），［奉禋歌］尚未诞生，怎么可能歌唱于当年之籍田呢！另外，从［奉禋歌］的用途来看，景祐二年郊祀始增用之，其后祫享太庙亦用之，未用于籍田。最后，从［奉禋歌］本身歌辞看，辞中有"圆丘礼大洽，霈泽绵区"语，圆丘者，冬至日于圆丘祀昊天上帝也；又辞中有"阳律才动协气舒"、"物昭苏"等语，皆与冬至日南郊时序相合，而和仲春二月籍田不类。以上三个理由，可以确证此［奉禋歌］非本年籍田用曲，而当是景祐二年南郊所增之曲。《辑稿》于此编次紊乱，至南宋高宗时检讨东京故事，复加礼官粗疏，错认此曲为明道二年籍田所用，遂有绍兴十六年亲耕籍田误用［奉禋歌］之例矣。

又此处［导引］也应为二首，详见下文考辨。

综上所述，应将本组鼓吹歌曲析为两套，分别题为《明道二年籍田鼓吹歌曲四首》和《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》。

3. 庄献明肃皇后恭谢太庙明道二年三曲

导引　六州　十二时

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

《宋史·仁宗本纪》："（明道二年二月）乙巳，皇太后服衮衣、仪天冠，飨太庙，皇太妃亚献，皇后终献。"② 明道二年二月恭谢太庙时，皇太后未崩，不当称谥号；又仁宗之于刘氏为子，当称皇太后，不当称皇后。又此处［导引］也应为二首，详见下文考辨。据此，应改题为《明道二年皇太后恭谢太庙鼓吹歌曲四首》。

4. 章献明肃皇后章懿皇后升祔导引庆历五年二曲

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同，唯注误作"嘉历五年二曲"。

此处章献明肃，即上组鼓吹歌曲题中的庄献明肃。《宋史·仁宗本纪》："（庆历五年冬十月）辛酉，祔章献明肃皇后、章懿皇后神主于太

---

① 罗愿《新安志》，第6卷，文渊阁《四库全书》，第485册，第440页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 脱脱《宋史》，第10卷，第194－195页，北京，中华书局，1977。

庙，大赦。”① 章懿乃仁宗生母，仁宗出生后即被真宗皇后刘氏抱去养于东宫，是为章献明肃，又二人皆薨于仁宗朝，仁宗之于二后为子，上谥时本称皇太后，然依大中祥符五年故事，升祔时去太字，故可称“章献明肃皇后章懿皇后”。关于谥号和称谓，据本纪，“（明道二年夏四月）癸亥，上大行太后谥曰‘庄献明肃’，追尊宸妃李氏为皇太后，谥曰‘庄懿’”,② “（庆历四年十一月）乙卯，改上庄穆皇后谥曰‘章穆’，庄献明肃皇太后曰‘章献明肃’，庄懿皇太后曰‘章懿’，庄怀皇后曰‘章怀’，庄惠皇太后曰‘章惠’”,③ 五人皆真宗后宫，庄穆、庄怀薨于真宗朝，真宗之于二人为夫，故曰“皇后”；余三人皆崩于仁宗朝，仁宗之于三人为子，故曰“皇太后”。据歌词，其“受遗仍几，负扆拥文明。勤翼助持盈”一首乃写章献明肃垂帘辅政事；其“受天明命，作汉发灵长。龙日梦休祥”一首乃写章懿孕育皇裔事。据此，此组鼓吹歌曲应分开，可分别改题为《庆历五年章献明肃皇后升祔导引一首》、《庆历五年章懿皇后升祔导引一首》。

5. 三圣御容赴南京鸿庆宫导引庆历七年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第 21691 卷；又见《补编》，题同，唯小字注系年于“庆历六年”。

《宋史·仁宗本纪》：“（庆历七年）秋七月癸未，奉安太祖、太宗、真宗御容于南京鸿庆宫。”④ 是则《辑稿》系年正确，《补编》系年误也。据此，可题为《庆历七年三圣御容赴南京鸿庆宫奉安导引一首》。

6. 真宗加上谥号册宝导引庆历七年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第 21691 卷；又见《补编》，题同，但未注系年。

《宋史·礼志》第 11 卷：“庆历七年十一月二十五日，加上真宗谥曰‘膺符稽古成功让德文明武定章圣元孝皇帝’。”⑤ 据此，可题为《庆历七年加上真宗谥号册宝导引一首》。

7. 明堂导引皇祐二年四曲

导引　合宫歌　六州　十二时

---

① 脱脱《宋史》，第 11 卷，第 221 页，北京，中华书局，1977。
② 脱脱《宋史》，第 10 卷，第 195 页，北京，中华书局，1977。
③ 脱脱《宋史》，第 11 卷，第 219 页，北京，中华书局，1977。
④ 脱脱《宋史》，第 11 卷，第 223 页，北京，中华书局，1977。
⑤ 脱脱《宋史》，第 108 卷，第 2606 页，北京，中华书局，1985。

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

《宋史·仁宗本纪》："（皇祐二年九月）乙酉，朝飨景灵宫。庚戌，飨太庙。辛亥，大飨天地于明堂，以太祖、太宗、真宗配，如圆丘。"① 据此，可题为《皇祐二年明堂鼓吹歌曲四首》。

8. 三圣御容万寿观奉安导引皇祐五年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

《长编》第174卷："（皇祐五年二月丙子）初，殿中丞通判滁州王靖言：'太祖禽皇甫晖于滁州，太宗下刘继元于并州，真宗御契丹于澶州，是三州皆宜立庙以昭遗烈。'于是，即芳林园命工写三圣御容，宰相庞籍为奉安使，权奉安于万寿观。庚辰，车驾诣观，行酌献之礼。"② 据此，可题为《皇祐五年三圣御容权赴万寿观奉安导引一首》。

9. 三圣御容赴滁并澶州奉安导引皇祐五年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题中无"赴"字。

《宋史·仁宗本纪》："（皇祐五年）三月癸亥，遣使奉安太祖御容于滁州，太宗御容于并州，真宗御容于澶州。"③ 据此，可题为《皇祐五年三圣御容赴滁并澶州奉安导引一首》。

10. 太祖孝明皇后御容赴太平兴国寺开先殿奉安导引至和二年

11. 太宗元德皇后御容赴启圣院奉安导引至和二年

按二曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷。又见《补编》，第一首题为《太宗孝明皇后御容起太平兴国寺开先殿奉安导引至和二年》，孝明为太祖皇后，此处"太宗"显系误抄，又"起"、"赴"形近而讹；第二首题同。

《长编》第180卷："（至和二年秋七月）己卯，奉安太祖皇帝孝明皇后御容于太平兴国寺开先殿。乙酉，奉安太宗皇帝元德皇后御容于启圣禅院永隆殿。先是，重修开先及永隆殿，迎御容权置天章阁，及是殿成，乃复奉安于本殿。"④ 据此，可分别题为《至和二年太祖皇帝孝明皇

① 脱脱《宋史》，第12卷，第230页，北京，中华书局，1977。

② 李焘《续资治通鉴长编》，第174卷，第4197页，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第12卷，第234页，北京，中华书局，1977。

④ 李焘《续资治通鉴长编》，第180卷，第4360页，北京，中华书局，1985。

后御容赴太平兴国寺开先殿奉安导引一首》、《至和二年太宗皇帝元德皇后御容赴太平兴国寺启圣禅院永隆殿奉安导引一首》。

12．恭谢导引嘉祐元年四曲

导引 合宫歌 六州 十二时

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题作《（南郊）嘉祐元年四曲》。

《宋史·仁宗本纪》："（嘉祐元年）九月庚寅，命宰摄事于太庙。辛卯，恭谢天地于大庆殿，大赦，改元。"① 又前此："（皇祐二年）三月戊子朔，诏季秋有事于明堂。己丑，以大庆殿为明堂。"② 则大庆殿即宋之明堂，《补编》底本归入"南郊"类，误也。又曲中有《合宫歌》，亦可证此处为明堂事。据此，可改题为《嘉祐元年明堂恭谢鼓吹歌曲四首》。

13．祫享太庙嘉祐四年四曲

导引 奉禋歌 六州 十二时

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同，唯小字注误作"嘉祐四年四月"，"曲"、"月"形近而讹。

《宋史·仁宗本纪》："（嘉祐四年）冬十月壬申，朝飨景灵宫。癸酉，大祫于太庙，大赦。"③ 据此，可题为《嘉祐四年祫飨太庙鼓吹歌曲四首》。

14．宣祖昭宪皇后御容赴奉先禅院奉安导引嘉祐五年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

《长编》第191卷："（嘉祐五年春正月）己酉，奉安宣祖皇帝昭宪皇后御容于奉先资福禅院庆基殿。初，庆基殿绘宣祖像具鞾袍，而昭宪皇后具冠帔，至是，别绘衮冕及后服二像，而旧像入禁中。庚戌，酌献于庆基殿。"④ 据此，可题为《嘉祐五年宣祖皇帝昭宪皇后御容赴奉先资福禅院庆基殿奉安导引一首》。

15．明德章德皇后御容赴普安禅院奉安导引嘉祐六年

---

① 脱脱《宋史》，第12卷，第240页，北京，中华书局，1977。
② 脱脱《宋史》，第12卷，第229页，北京，中华书局，1977。
③ 脱脱《宋史》，第12卷，第245页，北京，中华书局，1977。
④ 李焘《续资治通鉴长编》，第191卷，第4611页，北京，中华书局，1985。

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

《宋史》、《长编》、《东都事略》，此事均无载。然《长编》第193卷："（嘉祐六年二月）辛酉，奉安明德章穆皇后御容于普安禅院之重徽殿。"① 复考《宋史·礼志》第12卷："神御殿，古原庙也，以奉安先朝之御容……明德、章穆二后于普安院重徽殿……"② 《长编》第186卷："（嘉祐二年十二月）己未，观文殿学士翰林侍读学士礼部尚书王举正为奉安明德、章穆皇后神御礼仪使。二后神御皆在普安院，为大水所坏，徙于启圣院，既修完，故还奉安于本殿也。"③ 则普安禅院重徽殿，固是奉安明德、章穆二后神御之原庙也；明德乃太宗皇后，章穆乃真宗皇后，二后同处一殿，故殿号"重徽"。又据《宋史·后妃传上》，太宗四后，淑德尹皇后、懿德符皇后、明德李皇后、元德李皇后，无所谓章德；真宗五后，章怀潘皇后、章穆郭皇后、章献明肃刘皇后、李宸妃追谥章懿皇后、杨淑妃追谥章惠皇后，亦无所谓章德，疑《辑稿》底本即误。综上所述，应改题为《嘉祐六年明德皇后章穆皇后御容赴普安禅院重徽殿奉安导引一首》。

16. 真宗御容赴寿星观奉安导引嘉祐七年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷。又见《补编》，题同。又见王珪《华阳集》第6卷，题《奉安真宗皇帝御容于寿星观永崇殿导引歌词》。

《宋史·仁宗本纪》："（嘉祐七年八月）丁亥，奉安真宗御容于寿星观。"④ 据此，可题为《嘉祐七年真宗御容赴寿星观奉安导引一首》。

17. （明堂）导引嘉祐七年四曲

导引　合宫歌　六州　十二时

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题《（明堂）嘉祐七年四曲》，下无"导引"二字，当系漏抄。

《宋史·仁宗本纪》："（嘉祐七年九月）己酉，朝飨景灵宫。庚戌，飨太庙。辛亥，大飨明堂，奉真宗配，大赦。"⑤ 据此，可题为《嘉祐七

---

① 李焘《续资治通鉴长编》，第193卷，第4662页，北京，中华书局，1985。
② 脱脱《宋史》，第109卷，第2624－2625页，北京，中华书局，1985。
③ 李焘《续资治通鉴长编》，第186卷，第4497页，北京，中华书局，1985。
④ 脱脱《宋史》，第12卷，第249页，北京，中华书局，1977。
⑤ 脱脱《宋史》，第12卷，第249页，北京，中华书局，1977。

年大飨明堂鼓吹歌曲四首》。

英宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 平调二曲

按此二首见宋曾慥《类说》第16卷《倦游杂录》；其一又见《词律拾遗》第1卷王禹偁词。

宋制，鼓吹歌词例由学士院撰。据《宋史·王禹偁传》，禹偁至道元年召入翰林为学士，旋因孝章皇后崩事，坐谤讪罢知滁州，真宗即位复召还，咸平四年卒于蕲州。则太宗崩时，禹偁不在翰院，无由参与其事，故《词律拾遗》作王禹偁词误也。又据《宋史·王珪传》，珪典内外制近二十年，其间历仁宗、英宗、神宗三帝之崩，故其有可能作皇帝发引歌词。唐圭璋《全宋词》将其一归入王禹偁存目词，并于王珪词下加案语“此首别又误作王禹偁词”,① 所断极是。

《宋史·英宗本纪》：“（嘉祐八年）冬十月甲午，葬仁宗于永昭陵。”② 又《倦游杂录》：“昭陵梓宫发引，王禹玉作《平調二曲》。”③ 昭陵即永昭陵，乃仁宗山陵；禹玉乃王珪字。据此，可题为《嘉祐八年仁宗梓宫发引导引二首》。

2. 仁宗神主祔庙导引嘉祐八年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题中“仁宗”误作“神宗”。

《宋史·英宗本纪》：“（嘉祐八年）冬十月甲午，葬仁宗于永昭陵。十一月丙午，祔于太庙。”④ 据此，可题为《嘉祐八年仁宗神主祔庙导引一首》。

3. 仁宗御容赴灵景宫奉安导引治平二年

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第21691卷；又见《补编》，题同。

《宋史·英宗本纪》：“（治平二年夏四月）丙午，奉安仁宗御容于景灵宫。”⑤ 据此，可题为《治平二年仁宗御容赴景灵宫奉安导引一

---

① 唐圭璋《全宋词》，第1卷，第202页，北京，中华书局，1965。

② 脱脱《宋史》，第13卷，第255页，北京，中华书局，1977。

③ 曾慥《类说》，第16卷，见王汝涛《类说校注》，第521页，福州，福建人民出版社，1996。

④ 脱脱《宋史》，第13卷，第255页，北京，中华书局，1977。

⑤ 脱脱《宋史》，第13卷，第257页，北京，中华书局，1977。

首》。

4.（南郊鼓吹歌曲）治平二年四曲

导引　六州　十二时　奉禋歌

按本曲见《辑稿·乐八》，辑自《永乐大典》第5471卷；又见《补编》，题“（南郊）治平四年四曲”。

《宋史·英宗本纪》：“（治平二年）十一月庚午，朝飨景灵宫。辛未，飨太庙。壬申，有事南郊，大赦。”① 据此，可题为《治平二年南郊鼓吹歌曲四首》。

（三）神哲徽三朝鼓吹歌曲及其系年考辨

本期为宋鼓吹歌曲的继续发展期。在鼓吹套曲宫调配属方面，基本上继承了仁宗朝形成的宫调配属传统；另外，在套曲体制上也发生了变化，其最明显的标志是熙宁中亲郊增加了［降仙台］一曲，形成了新的五曲体制，虽然今存歌辞仅熙宁十年南郊皇帝归青城用［降仙台］一曲，但其五曲之体制却为南宋高孝光宁四朝南郊大礼所继承，发生了深远的影响。下面分朝考辨之。

神宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 治平四年英宗祔庙导引一首

按《宋史·乐志》第15卷、《辑稿·乐八》题同；《补编》题作《英宗神主祔庙导引》，下注“治平四年”；《通考·乐考》第16卷题作“英宗祔庙导引一章”。

《宋史·神宗本纪》：“（治平四年八月）癸酉，葬英宗于永厚陵。九月……乙酉，祔英宗神主于太庙，乐曰《大英之舞》。”② 据此，可题为《治平四年英宗神主祔庙导引一首》。

2. 四年英宗御容赴景灵宫奉安导引一首

按《乐志》第15卷、《乐八》题同，编录次序均在《熙宁二年仁宗英宗御容赴西京会圣宫应天禅院奉安导引一首》、《章惠皇太后神主赴西京导引一首》、《中太一宫奉安神像导引一首》三首之后，明此处四年乃谓熙宁四年；《补编》题作“英宗御容赴景灵宫奉安导引”，下标“熙宁二年”；《乐考》第16卷题作“英宗御容赴景灵宫奉安导引一

---

① 脱脱《宋史》，第13卷，第258页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第14卷，第266页，北京，中华书局，1977。

章”，未标年次。

考《宋史》、《长编》，熙宁四年均未见载此事，但《宋史·神宗本纪》先此言“（熙宁）二年春正月甲午，奉安英宗神御于景灵宫英德殿”，① 时序恰与辞中“春风不向天袍动，空绕翠舆回”语相合，疑即此事。又《礼志》第12卷：“熙宁二年，奉安英宗御容于景灵宫，帝亲行酌献……”② 二者并参，则英宗御容赴景灵宫奉安事确在熙宁二年。《补编》系年是；《乐志》、《辑稿》系年并误。据此，本曲宜改题为《熙宁二年英宗御容赴景灵宫英德殿奉安导引一首》。

3. 熙宁二年仁宗英宗御容赴西京会圣宫应天禅院奉安导引一首

按《乐志》第15卷、《乐八》题同；《乐考》第16卷题中“一首”作“一章”；《补编》题作《仁宗英宗御容赴西京会圣宫应天禅院奉安导引》，下标“熙宁一年”。按始改元皆称元年，此处曰“一年”者，与古书用语不符，又其前后二首歌词皆标“熙宁二年”，则《补编》此处“一年”显为“二年”之误也。

《宋史·神宗本纪》：“（熙宁二年夏四月）癸丑，命曾公亮为西京奉安仁宗英宗御容礼仪使。……（五月）丁亥，奉安仁宗英宗御容于会圣宫及应天院。”③ 据此，可题为《熙宁二年仁宗英宗御容赴西京会圣宫及应天院奉安导引一首》。

4. 章惠皇太后神主赴西京导引一首

按《乐志》第15卷、《乐八》题同；《补编》题中无“一首”字样，下标“熙宁二年”；《乐考》第16卷题作“章惠皇太后神主赴西京导引一章”。

《宋史·礼志》第12卷：“治平元年，同判太常寺吕公著言：‘按《丧服小记》：“慈母不世祭。”章惠太后，仁宗尝以母称，故加“保庆”之号，盖生有慈保之勤，故没有庙享之报。今于陛下，恩有所止，礼难承祀。其奉慈庙，乞依礼废罢。’熙宁二年，命摄太常卿張掞奉章惠太后神主瘗陵园。”④ 又《神宗本纪》：“（熙宁二年九月）辛卯，废奉慈殿。”⑤ 辞中语云“仙游一去上三清。庙食享隆名”，即指仁宗时章惠崩

---

① 脱脱《宋史》，第14卷，第170页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第109卷，第2626页，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第14卷，第270–271页，北京，中华书局，1977。

④ 脱脱《宋史》，第109卷，第2619页，北京，中华书局，1985。

⑤ 脱脱《宋史》，第14卷，第272页，北京，中华书局，1977。

后神主祔奉慈庙，配享如太庙事；“寝园松柏秋风起，箫吹想平生”，即指神宗时庙废，神主赴西京永定陵瘗陵园事，“秋风起”句时序亦与本纪语相合。据此，可题为《熙宁二年奉章惠太后神主赴西京瘗永定陵陵园导引一首》。

5. 中太一宫奉安神像导引一首

按《乐志》第15卷、《乐八》题同；《补编》题中无“一首”字样，下标“熙宁二年”；《乐考》第16卷题做“中太一宫奉安神像导引一章”。

《宋史·神宗本纪》：“（熙宁四年十一月）丁亥，作中太一宫。……（六年）十一月癸丑，中太一宫成，减天下囚罪一等，流以下释之。乙卯，亲祀太一宫。”① 则中太一宫熙宁四年始作，《补编》系于熙宁二年，其时尚未有中太一宫，误也。又《长编》第248卷：“（熙宁六年十一月）癸丑冬至，奉安中太一神像……”② 未明言所奉神像为何。但辞中有“九霄仙驭，四纪乐西清”语，四纪者，一纪十二年，四纪四十八年也，据本纪，仁宗于乾兴元年（1022）即皇帝位，嘉祐八年（1063）崩，在位共42年，此言“四纪”，约略当之也，可证此处所奉安者当即仁宗神像。据此，可题为《熙宁六年中太一宫奉安仁宗神像导引一首》。

6. 熙宁十年南郊皇帝归青城导引一首

降仙台

按《乐志》第15卷题作“十年南郊皇帝归青城导引一首”，下列[降仙台]并辞；《乐八》题作“皇帝归青城用[降仙台]”，下有小字注“熙宁十年南郊增一曲”；《补编》唯曰“熙宁十年南郊增一曲”；《乐考》第16卷题作“十年南郊皇帝归青城用[降仙台]一曲”。

《宋史·神宗本纪》：“（熙宁十年十一月）甲戌，祀天地于圆丘，大赦天下。”③ 又《乐志》第15卷：“熙宁中，亲祀南郊，曲五奏，正宫[导引]、[奉禋歌]、[降仙台]；祀明堂，曲四奏，黄钟宫[导引]、[合宫歌]：皆以[六州]、[十二时]。”④ 则是年南郊所用曲应为五首，今仅存其一矣。据此，可题作《熙宁十年南郊鼓吹歌曲五首存一》。

---

① 脱脱《宋史》，第15卷，第280－284页，北京，中华书局，1977。

② 李焘《续资治通鉴长编》，第248卷，第6045页，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第15卷，第294页，北京，中华书局，1977。

④ 脱脱《宋史》，第140卷，第3303页，北京，中华书局，1977。

7．元丰二年慈圣光献皇后发引四首

仪仗内导引一首

警场内三曲

六州　十二时　祔陵歌

按《乐志》第15卷、《乐八》题同；《乐考》第16卷题作“元丰二年慈圣光献皇后发引长行四曲”，下列仪仗内导引一曲，警场内三曲，[六州]、[十二时]、[祔陵歌] 各一首。

8．虞主回京四首

仪仗内导引一曲

警场内三曲

六州　十二时　虞主歌

按《乐志》第15卷、《乐八》、《乐考》第16卷题并同。

9．虞主祔庙仪仗内导引一首

按《乐志》第15卷、《乐八》、《乐考》第16卷题并同。

此处系年似有误。引者，绋也，乃挽车之索。出殡之时，柩车启行，送丧者执绋前导，是谓之“发引”。据《宋史·神宗本纪》：“（元丰二年冬十月）乙卯，太皇太后崩。戊午，诏易太皇太后园陵曰‘山陵’。”① “（三年春正月）戊寅，上太皇太后谥曰‘慈圣光献’。……（三月）癸酉，葬慈圣光献皇后于永昭陵。……乙酉，祔慈圣光献皇后神主于太庙。”② 则其发引，当在元丰三年春正月戊寅和癸酉之间；题中曰“元丰二年”，或纪其撰年欤？据此，以上三组鼓吹歌曲应分别题为《元丰三年慈圣光献皇后发引鼓吹歌曲四首》、《元丰三年慈圣光献皇后虞主回京鼓吹歌曲四首》、《元丰三年慈圣光献皇后虞主祔庙仪仗内导引一首》。

10．五年景灵宫神御殿成奉迎导引一首

11．慈孝寺彰德殿迁章献明肃皇后御容赴景灵宫衍庆殿奉安导引一首

按此二首见《乐志》第15卷；《乐考》第16卷，第一首题“景灵宫诸庙神御导引一首”，第二首题同。

《宋史·神宗本纪》：“（元丰三年九月）乙酉，诏即景灵宫作十一

① 脱脱《宋史》，第15卷，第298页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第16卷，第301页，北京，中华书局，1977。

殿，以时王礼祠祖宗。……（五年十一月）壬午，景灵宫（十一殿）成，告迁祖宗神御。癸未，初行酌献礼。乙酉，以奉安神御赦天下……"① 又《礼志》第12卷"景灵宫"条："元丰五年，始就宫作十一殿，悉迎在京寺观神御入内，尽合帝后，奉以时王之礼。"② 按《礼志》谓五年始作语不确，据本纪十一殿乃元丰三年始作，五年竣成，然后悉迎在京寺观神御入内奉安；章献明肃皇后御容当也在此列。复考《长编》第113卷"（明道二年十月）戊午，奉安章献明肃太后神御于慈孝寺彰德殿，章懿太后神御于景灵宫广孝殿"，③ 则慈孝寺彰德殿所奉正是章献明肃御容。据此，以上二首可分别题为《元丰五年景灵宫神御殿成奉迎导引一首》、《元丰五年慈孝寺彰德殿迁章献明肃皇后御容赴景灵宫衍庆殿奉安导引一首》。

哲宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 八年神宗灵驾发引四首

导引　六州　十二时　永裕陵歌

按本曲见《乐志》第15卷；《乐考》第16卷题作"神宗皇帝灵驾发引自京至陵所乐曲"。

2. 虞主回京四首

导引　六州　十二时　虞神

按本曲见《乐志》第15卷；《乐考》第16卷题作"虞主回京畿乐曲"。《乐志》、《乐考》并作［虞神］，疑其后漏一"歌"字。

3. 神主祔庙导引一首

按本曲见《乐志》第15卷；《乐考》第16卷题同。

《宋史·哲宗本纪》："（元丰八年三月）戊戌，神宗崩，太子即皇帝位。……九月戊戌，以神宗'英文烈武圣孝皇帝'之谥告于天地、宗庙、社稷。……（冬十月）乙酉，葬神宗皇帝于永裕陵。……（十一月）丁酉祧翼祖，祔神宗于太庙，庙乐曰《大明之舞》。"④ 据此，以上三组可题为《元丰八年神宗皇帝灵驾发引鼓吹歌曲四首》、《元丰八年神宗皇帝虞主回京鼓吹歌曲四首》、《元丰八年神宗皇帝神主祔庙导引一首》。

---

① 脱脱《宋史》，第16卷，第303－309页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第109卷，第2621页，北京，中华书局，1985。

③ 李焘《续资治通鉴长编》，第113卷，第2640页，北京，中华书局，1985。

④ 脱脱《宋史》，第17卷，第318－320页，北京，中华书局，1977。

4. 奉安神宗皇帝御容赴景灵宫导引歌词

5. 迎奉神宗皇帝御容赴西京会圣宫应天禅院奉安导引歌词

按以上二曲分别见《东坡内制集》第2卷、第4卷。

前曲辞中有“帝城父老，三岁望尧心”，明本曲乃神宗崩后三年，景灵宫奉安御容所作。《宋史·哲宗本纪》：“（元祐二年三月）癸酉，奉安神宗神御于景灵宫宣光殿。……八月乙酉，命吕大防为西京安奉神宗御容礼仪使。……冬十月壬午，奉安神宗御容于会圣宫及应天院。”① 按神宗崩于元丰八年三月，至元祐二年三月，虽然时长仅足二年，但从年数上看已历三年，所以在时间上和“三岁望尧心”是吻合的。宋制，内制例由学士院出；前此，元祐元年九月，苏轼已经擢为翰林学士知制诰。据此，可分别题为《元祐二年神宗皇帝御容赴景灵宫奉安导引一首》、《元祐二年神宗皇帝御容赴西京会圣宫及应天禅院奉安导引一首》。

6. 虞主回京双调四曲

导引一曲　六州一曲　十二时一曲　虞神歌一曲

7. 虞主祔庙日中吕导引一曲

按以上五首见范祖禹《范太史文集》第33卷。

据《十二时》“转招摇。厚陵回望，双阙起岧峣”，知其所葬地乃永厚陵；又据《导引》“思齐文母，盛烈对皇天”、《六州》“太平功。拥佑帝尧聪”等语，知其曾垂帘听政。考《宋史·哲宗本纪》，英宗宣仁圣烈曹皇后自元丰八年神宗崩遗诏权同听政，到元祐九年九月崩，垂帘听政共达九年之久，正合《虞主祔庙导引》“延和幄座，临御九年中”语；又永厚陵乃英宗山陵所在之地，曹氏作为英宗皇后，固应祔葬于此地，可证辞中所咏乃宣仁圣烈无疑。《宋史·哲宗本纪》：“（绍圣元年二月）己酉，葬宣仁圣烈皇后于永厚陵。己未，祔神主于太庙。”② 据此，可分别题为《绍圣元年宣仁圣烈皇后虞主回京鼓吹歌曲四首》、《绍圣元年宣仁圣烈皇后虞主祔庙导引一首》。

徽宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 景灵西宫坤元殿奉安钦成皇后御容导引一首

按本曲仅见《乐志》第15卷。

《宋史·礼志》第12卷“景灵宫”条：“崇宁三年，奉安钦成皇后

① 脱脱《宋史》，第17卷，第324－325页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第18卷，第339页，北京，中华书局，1977。

神御坤元殿钦圣宪肃皇后之次，钦慈皇后又次之。”① 据此，可题为《崇宁三年景灵西宫坤元殿奉安钦成皇后御容导引一首》。

2．政和三年追册明达皇后导引一首

按本曲仅见《乐志》第15卷。

《宋史·徽宗本纪》：“（政和三年秋七月）庚子，贵妃刘氏薨。……（九月）戊戌，追册贵妃刘氏为皇后，谥曰‘明达’。”② 据此，可题为《政和三年追册刘贵妃为明达皇后导引一首》。

3．神主祔别庙导引一首

4．别庙导引一首

按二曲仅见《乐志》第15卷。又曹元忠辑《宋徽宗词》，以上述三首为宋徽宗作。

《宋史·刘贵妃传》：“先是，妃手植芭蕉于庭曰：‘是物长，吾不及见矣！’已而果然。左右奔告帝，帝初以其微疾，不经意，趣幸之，已薨矣，始大悲恻。特加四字谥曰‘明达懿文’。叙其平生，弦诸乐府。又欲踵温成故事追崇，使皇后表请，因册赠为后，而以‘明达’谥焉。”③ 联系前首“春来只有芭蕉叶，依旧倚晴晖”语，和后首“秋风又见芭蕉长，遗迹在人寰”句，一则可判此二首［导引］皆徽宗御制，二则可断明达皇后神主祔别庙当有两次，一次在“春来只有芭蕉叶”之时，一次在“秋风又见芭蕉长”之季。考《宋史·礼志》第12卷：“政和四年，有司言：‘政和元年孟冬祫享，奉惠恭神主入太庙，祔于祖姑之下。今岁当祫，而明达皇后神主奉安陵祠，缘在城外。三代之制，未有即陵以为庙者。今明达皇后追正典册，岁时荐享，并同诸后，宜就惠恭别庙增建殿室，迎奉神主以祔。’”④ 可证明达皇后神主祔别庙确有两次，初即陵为庙祔于陵祠，事在春日；再迁祔于惠恭别庙，事在秋天。据《徽宗本纪》“（政和四年秋七月）甲午，祔明达皇后神主于别庙”，⑤ 则此次祔别庙显为再祔；又刘氏薨于政和三年秋七月，再祔于政和四年秋七月，则初祔事在政和四年春无疑也。综上所述，二曲可分别题为《政和四年明达皇后神主祔陵祠导引一首》、《政和四年明达皇后神

① 脱脱《宋史》，第109卷，第2623页，北京，中华书局，1985。

② 脱脱《宋史》，第21卷，第392页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第243卷，第8644页，北京，中华书局，1985。

④ 脱脱《宋史》，第109卷，第2620页，北京，中华书局，1985。

⑤ 脱脱《宋史》，第21卷，第393页，北京，中华书局，1977。

主迁祔惠恭别庙导引一首》。

（四）南宋鼓吹歌曲及其系年考辨

本期为宋鼓吹歌曲的重建期。《宋史·乐志》第4卷："靖康二年，金人取汴，凡大乐轩架、乐舞图、舜文二琴、教坊乐器、乐书、乐章、明堂布政闰月体式、景阳钟并簴、九鼎皆亡矣。"① 南渡之后，经过多方搜求，绍兴十三年始举行南郊大礼。总的来看，本期大体沿用东京旧制，没有创制新的曲调。下面分朝考辨之。

高宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 高宗郊祀大礼五首

导引　六州　十二时　奉禋歌　降仙台

按本曲见《宋史·乐志》第16卷；《辑稿·乐八》并见，题"高宗郊祀大礼"，注"绍兴十三年学士院撰五曲"。

《宋史·礼志》第2卷："高宗绍兴十二年，臣僚言：'自南巡以来，三岁之祀，独于明堂，而郊天之礼未举，来岁乞行大礼。'诏建圆坛于临安府行宫东城之外。自是凡六郊焉。"② 又《高宗本纪》："（绍兴十三年）十一月庚申，日南至，合祀天地于圆丘，太祖、太宗并配，大赦。"③ 据此，可题为《绍兴十三年高宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》。

2. 亲耕籍田四首

导引　六州　十二时　奉禋歌

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；《补编》题"亲耕"，于［导引］下注"绍兴十六年学士院撰五曲"。

《宋史·高宗本纪》："（绍兴十五年春正月）辛酉，初置籍田。……（十六年春正月）壬辰，亲飨先农于东郊，行籍田礼，执耒耜九推，诏告郡县。"④《礼志》第5卷："绍兴七年，始举享先农之礼，以立春后亥日行一献礼。十六年，皇帝亲耕籍田，并如旧制。"⑤ 又此处［导引］为二首，《补编》谓"五曲"是。据此，可题为《绍兴十六年亲耕籍田鼓吹歌曲五首》。

---

① 脱脱《宋史》，第129卷，第3027页，北京，中华书局，1977。
② 脱脱《宋史》，第99卷，第2445页，北京，中华书局，1985。
③ 脱脱《宋史》，第30卷，第559页，北京，中华书局，1977。
④ 脱脱《宋史》，第30卷，第562－564页，北京，中华书局，1977。
⑤ 脱脱《宋史》，第102卷，第2493页，北京，中华书局，1985。

3. 景灵宫奉安神御圣像导引

按本曲见《补编》，题如上，下有注“绍兴二十二年学士院撰一曲”；又并见于《乐志》第16卷和《乐八》，皆题“徽宗皇帝导引”，归入“景灵宫奉安神御三首”，《乐八》于“神御”右下又有另墨小字注“圣像”字样，或为抄后核校时所加，正与《补编》题相合。

今考辞中有“中兴复古，孝治日昭鸿”语，明此当作于高宗朝；又有“原庙饰瑰宫。金壁千门礌万磶，楹角竞穹崇”语，原庙者，景灵宫神御殿也，明景灵宫神御殿新成，千门万磶者，明其殿数之多也；又有“童亭芝盖拥班龙。列圣俨相从。共锡神孙千万寿，龟鼎亘衡嵩”语，列圣、相从、共锡云云，明所奉安神御圣像非一，而《乐志》、《辑稿》皆谓“徽宗皇帝导引”，并误也，当以《补编》题为是。

《宋史·高宗本纪》：“（二十一年九月）丁巳，增筑景灵宫。”① 又宋李心传《建炎以来系年要录》（下简称《系年要录》）第163卷：“（绍兴二十二年六月）乙酉，奉安祖宗帝后神御于景灵宫，太师尚书左仆射秦桧为礼仪使。”② 据此，可改题为《绍兴二十二年景灵宫奉安祖宗帝后神御导引一首》。

4. 显仁皇后上仙发引三首

导引　六州　十二时

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；《补编》题“皇后上仙发引”，于“显仁皇后”下注“绍兴二十九年学士院撰三曲”。

5. 显仁皇后神主祔太庙导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；《补编》题“神主祔太庙导引”，于“显仁皇后”下注“绍兴二十九年学士院撰一曲”。

《宋史·高宗本纪》：“（绍兴二十九年九月）庚子，皇太后韦氏崩。……（冬十月）戊寅，册谥皇太后曰‘显仁’。……（十一月）丙午，权攒显仁皇后于永祐陵。……（十二月）甲子，祔显仁皇后神主于太庙。”③ 据此，可分别题为《绍兴二十九年显仁皇后上仙发引鼓吹歌曲三首》、《绍兴二十九年显仁皇后神主祔太庙导引一首》。

6. 钦宗皇帝导引一首

---

① 脱脱《宋史》，第30卷，第573页，北京，中华书局，1977。

② 李心传《建炎以来系年要录》，第163卷，第2660页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第31卷，第593页，北京，中华书局，1977。

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；《补编》题“（神主祔太庙）导引”，于“钦宗皇帝”下注“绍兴三十二年学士院撰一曲”。

《宋史·钦宗本纪》：“绍兴三十一年五月辛卯，帝崩问至。七月己丑，上尊谥曰‘恭文顺德仁孝皇帝’，庙号‘钦宗’。三十二年闰二月戊寅，祔于太庙。”① 据此，可题为《绍兴三十二年钦宗皇帝神主祔庙导引一首》。

7. 显仁皇后导引

按本曲见《乐志》第16卷，题如上，又见《乐八》，题“显仁皇后导引一首”，二书皆归入“景灵宫奉安神御三首”；《补编》题“导引”，于“显仁皇后”下注“绍兴三十二年学士院撰一曲”，归入“景灵宫奉安神御圣像”类。

《系年要录》第199卷：“（绍兴三十二年五月）壬子，奉安显仁皇后神御于景灵宫。先一日，上斋于内殿及自射殿，步导至丽正门外奉辞。”② 据此，可题为《绍兴三十二年景灵宫奉安显仁皇后神御导引一首》。

孝宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 加上太上皇帝太上皇后册宝导引一首

按本曲仅见《乐志》第16卷。

《宋史·孝宗本纪》：“（绍兴三十二年六月）甲午，上太上皇帝尊号曰‘光尧寿圣太上皇帝’，太上皇后曰‘寿圣太上皇后’……（八月）戊寅，率群臣诣德寿宫，奉上太上皇帝太上皇后尊号册宝。”③ 据此，可题为《绍兴三十二年加上太上皇帝太上皇后册宝导引一首》。

2. 安穆皇后导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；《补编》题“（神主祔太庙）导引”，于“安穆皇后”下注“绍兴三十二院学士院撰一曲”。

《宋史·孝宗本纪》：“（绍兴三十二年八月庚寅）追册故妃郭氏为皇后。……（九月）庚戌，谥皇后郭氏曰‘恭怀’。……（冬十月戊寅）改谥皇后郭氏曰‘安穆’。……”④ 又《礼志》第5卷详载孝宗初

---

① 脱脱《宋史》，第23卷，第436页，北京，中华书局，1977。

② 李心传《建炎以来系年要录》，第199卷，第3372页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第33卷，第618－619页，北京，中华书局，1977。

④ 脱脱《宋史》，第33卷，第619－620页，北京，中华书局，1977。

践大位，礼部讨论安穆皇后神主祔别庙用乐舞之事，其文甚繁，此不录。则孝宗登基后即行追册，并建皇后别庙奉安安穆皇后神主，恰与辞中“舆琱绣幰归新庙，百世与千秋”语相合。据此，可题为《绍兴三十二年安穆皇后神主祔别庙导引一首》。

3. 钦宗皇帝神御景灵宫奉安导引

按本曲见《补编》，题如上，下标“隆兴元年一曲”；《乐志》第16卷题“钦宗皇帝导引”，《乐八》题“钦宗皇帝导引一首”，二书皆归入“景灵宫奉安神御三首”。

本曲之本事诸书均不见载。但依东京治平、熙宁、元祐间故事，仁宗崩于嘉祐八年三月辛未，神御景灵宫奉安于治平二年夏四月丙午，英宗崩于治平四年春正月丁巳，神御景灵宫奉安于熙宁二年春正月甲午，神宗崩于元丰八年三月戊戌，神御景灵宫奉安于元祐二年三月癸酉，其神御景灵宫奉安事皆在大祥之后。据《宋史·孝宗本纪》：“（隆兴元年五月）壬子，钦宗大祥，帝服衰服诣几筵，易祥服行祥祭礼。”① 则钦宗神御景灵宫奉安事，当在本年五月壬子之后。今依《补编》系年，改题为《隆兴元年钦宗皇帝神御景灵宫奉安导引一首》。

4. 孝宗郊祀大礼五首

导引　六州　十二时　奉禋歌　降仙台

按本曲见《乐志》第16卷；又见洪适《盘洲文集》第18卷，题《隆兴二年南郊鼓吹曲》。其编次为《六州歌头》、《十二时》、《奉禋歌》，注“右三曲严更警场作”；《降仙台》，注“右一曲礼毕皇帝降坛作”；《正宫导引》，注“右一曲皇帝还宫作”，证以辞中“归来千乘护皇舆”语，当以《盘洲文集》排序为是。

《宋史·孝宗本纪》：“（隆兴二年十一月）戊子，以金人侵扰，诏郊祀改用明年。……乾道元年春正月辛亥朔，合祀天地于圆丘，大赦，改元。”② 是则因金人侵扰，隆兴二年冬至日并未举行郊祀。《盘洲文集》仍题作“隆兴二年”，或标其撰年耳。据此，改题为《乾道元年孝宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》。

5. 安恭皇后上仙发引三首

黄钟羽导引　六州　十二时

---

① 脱脱《宋史》，第33卷，第623页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第33卷，第628－630页，北京，中华书局，1977。

6. 神主祔庙道宫导引

按以上四首见《中兴礼书》第287卷；其《安恭皇后上仙发引一首》又见《乐志》第16卷；《乐八》亦作《安恭皇后上仙发引一首》，后又紧跟《六州》、《十二时》各一首，疑乃《安恭皇后上仙发引三首》之误；《补编》题“安穆皇后上仙发引”，于“导引”下注“乾道三年三曲”，其“安穆”显为“安恭”之误。

《宋史·孝宗本纪》：“（乾道三年六月）辛卯，皇后夏氏崩。……（闰七月）癸酉，权攒安恭皇后于临安修吉寺。”① 《安恭夏皇后传》：“（乾道）三年崩，谥‘安恭’。宁宗时，改谥‘成恭’。”②《礼志》第12卷：“乾道三年闰七月，安恭皇后神主祔于别庙……”③ 据此，可分别题为《乾道三年安恭皇后上仙发引鼓吹歌曲三首》、《乾道三年安恭皇后神主祔庙导引一首》。

7. 庄文太子薨导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；《补编》题“庄文太子升遐导引”，题下注“乾道三年一曲”。

《宋史·庄文太子愭传》：“（乾道）三年秋，太子病，暍医误投药，病剧，上皇与帝亲视疾，为赦天下。越三日，薨，年二十四，谥‘庄文’。”④ 据此，可题为《乾道三年庄文太子薨导引一首》。

8. 乾道发太上皇帝太上皇后册宝导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；又见《玉堂类稿》第19卷，题《加上太上皇帝太上皇后尊号册宝乐章乾道六年奉上册宝导引曲》，周必大作。

《宋史·孝宗本纪》：“（乾道六年十一月）丁酉，加上光尧寿圣太上皇帝尊号曰‘光尧寿圣宪天体道太上皇帝’，寿圣太上皇后尊号曰‘寿圣明慈太上皇后’……七年春正月丙子，率群臣奉上太上皇太上皇后册宝于德寿宫。”⑤ 则加上尊号事在乾道六年，奉上册宝事在乾道七年，《玉堂类稿》系于乾道六年，或纪其撰年耳。据此，可题为《乾道七年发太上皇帝太上皇后册宝导引一首》。

---

① 脱脱《宋史》，第34卷，第640－641页，北京，中华书局，1977。
② 脱脱《宋史》，第243卷，第8651页，北京，中华书局，1985。
③ 脱脱《宋史》，第109卷，第2621页，北京，中华书局，1985。
④ 脱脱《宋史》，第243卷，第8732页，北京，中华书局，1985。
⑤ 脱脱《宋史》，第34卷，第650页，北京，中华书局，1977。

9. 淳熙发太上皇帝太上皇后册宝导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；又见《玉堂类稿》第19卷，题《加上太上皇帝太上皇后尊号册宝乐章淳熙二年奉上册宝导引曲》，周必大作。

《宋史·孝宗本纪》："（淳熙二年冬十月）壬午，诣德寿宫，加上光尧寿圣宪天体道太上皇帝尊号曰'光尧寿圣宪天体道性仁诚德经武纬文太上皇帝'，寿圣明慈太上皇后尊号曰'寿圣齐明广慈太上皇后'。……十一月戊申朔，奉上太上皇太上皇后册宝于德寿宫。"① 据此，可题为《淳熙二年发太上皇帝太上皇后册宝导引一首》。

10. 明堂大礼四首

合宫歌　六州　十二时　导引

按本曲见《乐志》第16卷；其《六州》、《十二时》，又见《玉堂类稿》第18卷，崔敦诗作；余二首又见《玉堂类稿》第19卷，周必大作，题为《明堂大礼乐章淳熙六年明堂大礼鼓吹无射宫导引旧黄钟宫》、《合宫歌》。

《宋史·礼志》第4卷："孝宗淳熙六年，以群臣议，复合祭天地，并侑祖宗，从祀百神，如南郊。"② 又《宋史·孝宗本纪》："（淳熙六年）九月辛未，合祭天地于明堂，大赦。"③ 据此，可题为《淳熙六年明堂大礼鼓吹歌曲四首》。

11. 高宗梓宫发引三首

导引　六州　十二时

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，又见洪迈《容斋五笔》第5卷，题并同。

12. 虞主赴德寿宫导引一首

13. 祔庙导引一首

按以上二首并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·孝宗本纪》："（淳熙十四年冬十月乙亥）太上皇崩于德寿殿……（十五年）三月庚子，王淮等上大行太上皇谥曰'圣神武文宪孝皇帝'，庙号'高宗'。乙巳，上高宗谥册宝于德寿殿。……丙寅，权攒高宗于永思陵。夏四月壬申，帝亲行奉迎虞主之礼……丙戌，祔高宗神

① 脱脱《宋史》，第34卷，第660页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第101卷，第2478页，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱《宋史》，第35卷，第671页，北京，中华书局，1977。

主于太庙。”① 据此，可分别题为《淳熙十五年高宗皇帝梓宫发引鼓吹歌曲三首》、《淳熙十五年高宗皇帝虞主赴德寿宫导引一首》、《淳熙十五年高宗皇帝神主祔庙导引一首》。

光宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1．淳熙十六年高宗神御奉安导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

诸书均未见载此事。《宋史·礼志》第12卷虽有“景灵宫”、“神御殿”诸条，亦未明言神御应于何时奉安。但依东京治平、熙宁、元祐间故事，神御景灵宫奉安事皆在大祥之后，则高宗崩于淳熙十四年冬十月乙亥，② 其神御景灵宫奉安当在十六年冬十月。今暂依此年月系于光宗朝，题为《淳熙十六年高宗神御奉安景灵宫导引一首》。

2．恭上寿圣皇太后至尊寿圣皇帝寿成皇后尊号宝册导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·光宗本纪》：“（淳熙十六年二月壬戌）帝还内，即上尊号曰‘至尊寿皇圣帝’，皇后曰‘寿成皇后’。……丙寅，帝率群臣诣重华宫，上尊号册宝。……辛未，尊皇太后曰‘寿圣皇太后’。……绍熙元年春正月丙辰朔，帝率群臣诣重华宫，奉上寿圣皇太后至尊、寿皇圣帝、寿成皇后册宝。”③ 据此，可题为《绍熙元年恭上寿圣皇太后至尊寿圣皇帝寿成皇后尊号宝册导引一首》。

3．加上寿圣皇太后尊号册宝导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·光宗本纪》：“（绍熙四年九月乙卯）上寿圣皇太后尊号曰‘寿圣隆慈备福皇太后’。……（十一月）癸未，帝率群臣奉上皇太后册宝于慈福宫。”④ 据此，可题为《绍熙四年加上寿圣皇太后尊号册宝导引一首》。

---

① 脱脱《宋史》，第35卷，第687－689页，北京，中华书局，1977。

② 据陈垣《二十史朔闰表》，淳熙十四年冬十月朔日乃在己亥，然则乙亥日已在十一月初七或初八日，该年十月并无乙亥日。疑本纪或因己、乙形近而误。若确定高宗崩于十四年冬十月己亥日，则可确定其大祥日在十六年冬十月戊午。疑不能决，故下文于其大祥唯言年月，不及日。

③ 脱脱《宋史》，第36卷，第695－698页，北京，中华书局，1977。

④ 脱脱《宋史》，第36卷，第706－707页，北京，中华书局，1977。

1. 绍熙五年孝宗皇帝虞主还宫导引一首

2. 祔庙导引一首

按以上二首并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同；又见宋楼钥《攻媿集》第48卷，题分别为《孝宗皇帝虞主自浙江还重华宫鼓吹导引曲》、《孝宗皇帝神主自重华宫至太庙祔庙鼓吹导引曲》。

《宋史·孝宗本纪》："（绍熙五年）六月戊戌，崩于重华殿，年六十有八。十月丙辰，谥曰'哲文神武成孝皇帝'，庙号'孝宗'。十一月乙卯，权攒于永阜陵。十二月甲戌，祔于太庙。"① 据此，可分别题为《绍熙五年孝宗皇帝虞主还宫导引一首》、《绍熙五年孝宗皇帝神主祔庙导引一首》。

3. 庆元六年光宗皇帝发引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·宁宗本纪》："（庆元六年八月）辛卯，太上皇崩。……（十一月丙寅）上大行太上皇谥曰'宪仁圣哲慈孝皇帝'，庙号'光宗'。……（十二月）辛卯，雨土，权攒宪仁圣哲慈孝皇帝于永崇陵。……癸卯，祔光宗皇帝神主于太庙。"② 据此，可题为《庆元六年光宗皇帝发引导引一首》。

4. 神御奉安导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

考辞中有"龟书畀姒，历数在皇穹"、"涂山齐德翊成功"等语，可见本曲所奉安神御不仅有皇帝，还有皇后。此曲之编次，《乐志》、《辑稿》并在《庆元六年光宗皇帝发引一首》和《宁宗皇帝发引三首》之间，其作年亦应在两者之间；又本曲押韵字"躬、风、宫、功、空、穹"和上曲押韵字"空、风、功、宫、弓、穹"，六个韵脚字有五个完全相同，其用语也有雷同之处，凡此种种皆说明本曲和上曲之间存在密切联系。《宋史·宁宗本纪》："（嘉泰二年九月）壬戌，奉安光宗皇帝、慈懿皇后神御于景灵宫万寿观。"③ 又光宗崩于庆元六年八月辛卯，嘉泰二年九月壬戌恰在其大祥之后，宋制，神御景灵宫奉安事皆在大祥之后，亦可证此神御乃光宗及其皇后。据此，可题为《嘉泰二年光宗皇帝

① 脱脱《宋史》，第35卷，第691页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第37卷，第727－728页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第38卷，第732页，北京，中华书局，1977。

慈懿皇后神御赴景灵宫万寿观奉安导引一首》。

5. 嘉泰二年加上寿成太皇太后册宝导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·宁宗本纪》：“（嘉泰二年）冬十月乙亥，上寿成惠慈太皇太后尊号曰‘寿成惠圣慈祐太皇太后’。……十二月甲戌，日中有黑子，率群臣奉上寿成惠圣慈祐太皇太后册宝于寿慈宫。”① 据此，可题为《嘉泰二年加上寿成惠圣慈祐太皇太后册宝导引一首》。

6. 宁宗郊祀大礼四首

六州　十二时　奉禋歌　降仙台

按本曲仅见《乐志》第16卷。

据《宋史·宁宗本纪》，宁宗在位三十年间，共举行过三次郊祀大礼，分别在庆元三年、嘉泰三年、嘉定五年冬至日。又据本纪：“（嘉定五年九月）己酉，有司上《续编〈中兴礼书〉》。”② 恰与《奉禋歌》“新礼乐”一语相合。据此，可题为《嘉定五年宁宗郊祀大礼鼓吹歌曲四首》。

7. 景献太子薨导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·景献太子询传》：“嘉定十三年薨，年二十九，谥‘景献’。”③ 据此，可题为《嘉定十三年景献太子薨导引一首》。

理宗朝鼓吹歌曲系年考辨

1. 宁宗皇帝发引三首

导引　六州　十二时

按本曲见《乐志》第16卷，题如上；又见《乐八》，题“宁宗皇帝发引一首”，下列［导引］、［六州］、［十二时］三曲，与题中“一首”不符，则“一首”显为“三首”之误。

2. 神主祔庙导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《神主祔庙导引一首》辞中有“中兴四叶”，南渡以来，自高宗、孝宗、光宗，到宁宗，恰好共历四帝，可证此神主即宁宗神主无疑。《宋史·理宗本纪》：“（宝庆元年）三月癸酉，葬宁宗于会稽永茂陵。夏四月

---

① 脱脱《宋史》，第38卷，第732页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第39卷，第758页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第246卷，第8734页，北京，中华书局，1985。

辛卯朔，宁宗祔庙。”① 据此，可分别题为《宝庆元年宁宗皇帝发引鼓吹歌曲三首》、《宝庆元年宁宗皇帝神主祔庙导引一首》。

3．宝庆三年奉上宁宗徽号导引一首

按本曲并见《乐志》第16卷、《乐八》，题同。

《宋史·理宗本纪》：“（宝庆三年九月）丙午，追上宁宗徽号曰‘法天备道纯德茂功仁文哲武圣睿恭孝皇帝’。……十一月戊寅，奉上宁宗徽号册宝于太庙。”② 据此，可题为《宝庆三年奉上宁宗徽号册宝导引一首》。

二、两宋鼓吹歌曲的体制、体式特征和曲调渊源

上面从文献学角度重点梳理了两宋鼓吹歌曲的撰年和本事，下面试从音乐学角度研究两宋鼓吹歌曲，重点放在两宋鼓吹所用曲调及其体制、体式特征三个方面。

（一）两宋鼓吹歌曲的体制

宋鼓吹歌曲，在体制上有单曲，有套曲。据现存歌词看，一般而言，皇帝南郊、明堂、籍田、大祫太庙，帝后灵驾发引、虞主还宫，多用套曲；另外，真宗封禅、祀汾阴后土、奉祀太清宫，仁宗明道二年皇太后恭谢太庙，也用套曲，但显然属于特例。其他，诸如加上谥号、尊号、徽号，奉册宝，御容奉安，神主祔庙，太子薨，以及迎奉圣像、导引天书等，悉用［导引］一曲。

单曲

宋鼓吹歌曲单曲恒用［导引］，并无例外。关于其曲数，同一礼事，一般只用一曲；偶有用两支［导引］者，如真宗祥符间天书导引诣泰山、汾阴和太清宫，皆分来时［导引］和去时［导引］。关于其施用的场合，《宋史·乐志》第15卷有多处论述。下面结合现存歌词的具体情况，分四个时期讨论之。

① 脱脱《宋史》，第41卷，第786页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第41卷，第790页，北京，中华书局，1977。

太祖、太宗、真宗三朝单曲

《乐志》第15卷："宋初因之，车驾前后部……歌［导引］一曲……"① 同卷又引《两朝志》云："迎奉祖宗御容或神主祔庙，用小銮驾三百二十五人，上宗庙谥册二百人，其曲即随时更制。"② 此处《两朝志》，当指真宗时所修宋太祖、太宗两朝国史乐志；"其曲"，则指［导引］一曲。同卷小字又有："真宗崇奉圣祖，亦设仪卫，别作［导引］曲……"③

综合三处观之，这实际上论述了宋初太祖、太宗、真宗三朝单曲［导引］施用的场合。其歌词今存者共计23首，列次如下：

1. 《大中祥符元年天书诣泰山导引二首》④
2. 《大中祥符四年天书诣汾阴导引二首》
3. 《大中祥符四年汾阴回谒元德皇太后庙躬谢导引一首》
4. 《大中祥符六年建安军迎奉圣像导引四首》
5. 《大中祥符六年圣像赴玉清昭应宫奉安导引四首》
6. 《大中祥符七年天书诣太清宫导引二首》
7. 《大中祥符七年亳州回诣玉清昭应宫奉告导引一首》
8. 《大中祥符七年亳州回亲享太庙导引一首》
9. 《大中祥符七年天书诣玉清昭应宫导引二首》
10. 《大中祥符七年天书诣南郊导引一首》
11. 《天禧元年奉宝册导引三首》

仁宗、英宗二朝单曲

《乐志》第15卷："（自天圣以来）凡迎奉祖宗御容赴宫观、寺院

---

① 脱脱《宋史》，第140卷，第3301页，北京，中华书局，1977。
② 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。
③ 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。
④ 同一礼事用两首［导引］的情况，多见于仁宗景祐二年之前。这和景祐二年南郊鼓吹套曲体制的变革有关。今存景祐二年前鼓吹歌词中，同一礼事用两首［导引］者有四，分别是《大中祥符元年天书诣泰山导引二首》、《大中祥符四年天书诣汾阴导引二首》、《大中祥符七年天书诣太清宫导引二首》和《大中祥符七年天书诣玉清昭应宫导引二首》。今存景祐二年后鼓吹歌词中，同一礼事用两首［导引］者只有一次，即《嘉祐八年仁宗梓宫发引导引二首》，应视为特例。

并神主祔庙，悉用正宫，惟仁宗御容赴景灵宫，改用道调，皆止一曲。”①

天圣，是仁宗朝第一个年号；仁宗御容赴景灵宫奉安，事在英宗治平二年。所以此处所言，实际上是包含了仁宗、英宗二朝单曲［导引］施用的情况。其歌词今存者共计15首，列次如下：

1.《庆历五年章献明肃皇后升祔导引一首》

2.《庆历五年章懿皇后升祔导引一首》

3.《庆历七年三圣御容赴南京鸿庆宫奉安导引一首》

4.《庆历七年加上真宗谥号册宝导引一首》

5.《皇祐五年三圣御容权赴万寿观奉安导引一首》

6.《皇祐五年三圣御容赴滁并澶州奉安导引一首》

7.《至和二年太祖皇帝孝明皇后御容赴太平兴国寺开先殿奉安导引一首》

8.《至和二年太宗皇帝元德皇后御容赴太平兴国寺启圣禅院永隆殿奉安导引一首》

9.《嘉祐五年宣祖皇帝昭宪皇后御容赴奉先资福禅院庆基殿奉安导引一首》

10.《嘉祐六年明德皇后章穆皇后御容赴普安禅院重徽殿奉安导引一首》

11.《嘉祐七年真宗御容赴寿星观奉安导引一首》

12.《嘉祐八年仁宗梓宫发引导引二首》

13.《嘉祐八年仁宗神主祔庙导引一首》

14.《治平二年仁宗御容赴景灵宫奉安导引一首》

神宗、哲宗、徽宗三朝

《乐志》第15卷：“（熙宁中）诸后告迁、升祔，上仁宗、英宗徽号，迎太一宫神像，亦以一曲［导引］，率因事随时定所属宫调，以律和之。”② 只是论述了熙宁中的情况。上文已述，神哲徽三朝是宋鼓吹歌曲的继续发展期，所以我们仍然把它们当作一个整体进行研究。其歌词

① 脱脱《宋史》，第140卷，第3303页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第140卷，第3303页，北京，中华书局，1977。

今存者共计16首，列次如下：

1.《治平四年英宗神主祔庙导引一首》

2.《熙宁二年英宗御容赴景灵宫英德殿奉安导引一首》

3.《熙宁二年仁宗英宗御容赴西京会圣宫及应天院奉安导引一首》

4.《熙宁二年奉章惠太后神主赴西京瘗永定陵陵园导引一首》

5.《熙宁六年中太一宫奉安仁宗神像导引一首》

6.《元丰三年慈圣光献皇后虞主祔庙仪仗内导引一首》

7.《元丰五年景灵宫神御殿成奉迎导引一首》

8.《元丰五年慈孝寺彰德殿迁章献明肃皇后御容赴景灵宫衍庆殿奉安导引一首》

9.《元丰八年神宗皇帝神主祔庙导引一首》

10.《元祐二年神宗皇帝御容赴景灵宫奉安导引一首》

11.《元祐二年神宗皇帝御容赴西京会圣宫及应天禅院奉安导引一首》

12.《绍圣元年宣仁圣烈皇后虞主祔庙导引一首》

13.《崇宁三年景灵西宫坤元殿奉安钦成皇后御容导引一首》

14.《政和三年追册刘贵妃为明达皇后导引一首》

15.《政和四年明达皇后神主祔陵祠导引一首》

16.《政和四年明达皇后神主迁祔惠恭别庙导引一首》

南渡以降单曲

《乐志》第5卷：“高宗南渡，经营多坚，其于稽古饰治之事，时靡遑遐。……既而国步渐安，始以保境息民为务，而礼乐之事寖以兴矣。”① 随着礼乐制度的重建，鼓吹也重新兴盛起来。下面将整个南宋时期的单曲［导引］汇集一处，其歌词今存者共计24首，列次如下：

1.《绍兴二十二年景灵宫奉安祖宗帝后神御导引一首》

2.《绍兴二十九年显仁皇后神主祔太庙导引一首》

3.《绍兴三十二年钦宗皇帝神主祔庙导引一首》

① 脱脱《宋史》，第130卷，第3029－3030页，北京，中华书局，1977。

4.《绍兴三十二年景灵宫奉安显仁皇后神御导引一首》

5.《绍兴三十二年加上太上皇帝太上皇后册宝导引一首》

6.《绍兴三十二年安穆皇后神主祔别庙导引一首》

7.《隆兴元年钦宗皇帝神御景灵宫奉安导引一首》

8.《乾道三年安恭皇后神主祔庙导引一首》

9.《乾道三年庄文太子薨导引一首》

10.《乾道七年发太上皇帝太上皇后册宝导引一首》

11.《淳熙二年发太上皇帝太上皇后册宝导引一首》

12.《淳熙十五年高宗皇帝虞主赴德寿宫导引一首》

13.《淳熙十五年高宗皇帝神主祔庙导引一首》

14.《淳熙十六年高宗神御奉安景灵宫导引一首》

15.《绍熙元年恭上寿圣皇太后至尊寿圣皇帝寿成皇后尊号宝册导引一首》

16.《绍熙四年加上寿圣皇太后尊号册宝导引一首》

17.《绍熙五年孝宗皇帝虞主还宫导引一首》

18.《绍熙五年孝宗皇帝神主祔庙导引一首》

19.《庆元六年光宗皇帝发引导引一首》

20.《嘉泰二年光宗皇帝慈懿皇后神御赴景灵宫万寿观奉安导引一首》

21.《嘉泰二年加上寿成惠圣慈祐太皇太后册宝导引一首》

22.《嘉定十三年景献太子薨导引一首》

23.《宝庆元年宁宗皇帝神主祔庙导引一首》

24.《宝庆三年奉上宁宗徽号册宝导引一首》

套曲

要弄清宋鼓吹套曲的体制，首先必须弄清两个问题。一个是仁宗初鼓吹“凡四曲”和景祐二年减［导引］第二曲的问题，另一个是［导引］的曲数和编次问题。

关于仁宗初鼓吹“凡四曲”的问题，《宋史·乐志》第15卷有明确记载：“自天圣以来，帝郊庙、躬耕籍田，皇太后恭谢宗庙，悉用正宫［导引］、［六州］、［十二时］，凡四曲。景祐二年郊祀，减［导引］第二曲，增［奉禋歌］。其后祫享太庙亦用之。大享明堂用黄钟宫，增［合宫歌］。凡山陵导引灵驾，章献、章懿皇后用正平调，仁宗用黄钟

羽，增［昭陵歌］；神主还宫，用大石调，增［虞神歌］。”① 这里说“凡四曲”，但只列出了［导引］、［六州］、［十二时］三支曲调名，所以此处所谓“凡四曲”，不是指曲调有四支，而是指曲数有四支。如果联系今存歌词实际，这个问题本来不难理解。从天圣到景祐二年，“帝郊庙”即谓《天圣二年南郊鼓吹歌曲四首》，“躬耕籍田”即谓《明道二年籍田鼓吹歌曲四首》，“皇太后恭谢太庙”即谓《明道二年皇太后恭谢太庙四首》，这三套鼓吹歌曲都是用了三调四曲，其中［导引］两曲。从景祐二年郊祀开始，“减［导引］第二曲，增［奉禋歌］”即谓《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》，“其后祫享太庙亦用之”即谓《嘉祐四年祫飨太庙鼓吹歌曲四首》，“大享明堂用黄钟宫，增［合宫歌］”即谓《嘉祐元年明堂恭谢鼓吹歌曲四首》和《嘉祐七年大飨明堂鼓吹歌曲四首》，这四套鼓吹歌曲都是用了四调四曲，其中［导引］一曲。

然而由于歌词的散佚和编次的混乱，《明道二年皇太后恭谢太庙四首》和《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》被混在一起，又由于不联系歌词实际和望文生义，历代对此处“凡四曲”产生了许多误解。《玉海》第106卷：“鼓吹五曲：御制［奉禋歌］，旧曲［六州］、［十二时］、［导引］、［降仙台］。”② 御制［奉禋歌］，乃景祐二年事，谓此之前旧曲有四，明显是为解释“凡四曲”的问题。而实际上，［降仙台］乃熙宁十年南郊时所增，景祐二年之前根本就没有［降仙台］一调。《通考》第147卷：“本朝鼓吹止有四曲，［十二时］、［导引］、［降仙台］并［六州］为四。”③ 并在稍后引述了《玉海》中的这段话：“鼓吹五曲御制［奉禋歌］，旧有［六州］、［十二时］、［导引］、［降仙台］。”④ 未对其进行辨析。更可笑的是，马氏在其后解释曲调的来源时，明明知道［降仙台］是何时所增，却未遑对之深思。中华书局1977年校点本《宋史》，沿袭了这个错误理解，根据《通考》第147卷的错误说法，将

---

① 脱脱《宋史》，第140卷，文渊阁《四库全书》，第282册，第527页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 王应麟《玉海》，第106卷，文渊阁《四库全书》，第945册，第796页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 马端临《文献通考》，第147卷，文渊阁《四库全书》，第613册，第335页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 马端临《文献通考》，第147卷，文渊阁《四库全书》，第613册，第335页，上海，上海古籍出版社，2003。

《乐志》第 15 卷中的这段话径改为："自天圣以来，帝郊庙、躬耕籍田，皇太后恭谢宗庙，悉用正宫［降仙台］、［导引］、［六州］、［十二时］，凡四曲。景祐二年郊祀，减［导引］第二曲，增［奉禋歌］。"① 检之今存歌词实际，全然不符。因其版本流传更广，延误益深，故不得不稍为辨之。

总之，上引《乐志》第 15 卷"凡四曲"之言，原本不误。此处"凡四曲"，虽然是针对"自天圣以来"而言的，但实际上，从太祖天宝到仁宗天圣的鼓吹套曲，除《天禧三年南郊鼓吹歌曲三首》是用三调三曲之外，其他都是用三调四曲（其中［导引］两曲）。而仁宗朝对鼓吹套曲体制的这种变革基本上都为其后各朝所继承，影响极为深远，可以说是宋鼓吹套曲体制上的最大一次变革。另一次变革发生在熙宁十年南郊，皇帝归青城增［降仙台］一曲，从而使宋南郊鼓吹套曲由四调四曲体变成了五调五曲体，并被南宋高孝光宁四朝南郊所继承。

对于套曲中［导引］的曲数问题，历史上也有很深的误解。笔者认为，根据今存歌词的实际情况，仁宗景祐二年以前的鼓吹套曲中，除《大中祥符七年南郊恭谢鼓吹歌曲三首》是用一首［导引］之外，其他都是用两首［导引］。理由有二。首先，史籍中有［导引］为两首的记载。虽然保存鼓吹歌曲最多的《宋史·乐志》和《辑稿·乐八》都将其看作一首，但《宋朝事实·仪注一》："太祖乾德元年，将有事于南郊……前一日，上服衮冕，备大驾卤簿，宿斋于青城，上御青城门观奏严，夜设警场……歌［六州］、［十二时］，每更三奏之。"② 下列［导引］二首、［六州］、［十二时］。《宋史·乐志》第 15 卷："自天圣以来，帝郊庙、躬耕籍田，皇太后恭谢宗庙，悉用正宫［导引］、［六州］、［十二时］，凡四曲。景祐二年郊祀，减［导引］第二曲，增［奉禋歌］。"③ 这里只列出了三个曲调，但说"凡四曲"，验之天圣、明道间"帝郊庙、躬耕籍田，皇太后恭谢宗庙"鼓吹歌曲，其［导引］皆有两曲，加［六州］一曲、［十二时］一曲，恰合四曲之数。正因为［导引］有两曲，所以景祐二年郊祀，才能减［导引］第二曲，所以景祐二

① 脱脱《宋史》，第 140 卷，第 3302 页，北京，中华书局，1977。

② 李攸《宋朝事实》，第 11 卷，文渊阁《四库全书》，第 608 册，第 136 页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 脱脱《宋史》，第 140 卷，文渊阁《四库全书》，第 282 册，第 527 页，上海，上海古籍出版社，2003。

年以后的鼓吹套曲，其［导引］皆只有一曲（唯一的例外是《绍兴十六年亲耕籍田鼓吹歌曲五首》，有两曲［导引］）。其次，最重要的是，两首［导引］歌词本身含有其必不为一首的证据。例如《大中祥符元年封禅鼓吹歌曲四首》中的两首［导引］，其一押韵字为“平、清、明、英、亭”，其二为“明、行、京、声、平”，有两字全同，可证其必不为一首。再如《天禧三年南郊鼓吹歌曲四首》中的两首［导引］，其一押韵字为“昌、王、房、光、疆”，其二押韵字为“区、图、隅、符、输、都”，二者根本不押同一个韵部，更不可能是一首。限于篇幅，不可能一一举证，余皆类推。

关于［导引］在鼓吹套曲中的位置，《宋史·乐志》、《辑稿·乐八》和《补编》都是编在最前面，《通考·乐考》在抄录曲目时也是放在最前面的。但在具体演唱的时候，情况可能有所不同。从歌词内容看，两曲［导引］一般都是分去时和归时的，这可能意味着去时歌一曲［导引］，归时歌另一曲［导引］。这样，在编录时其实应该分别放在套曲的首尾。例如《大中祥符四年祠汾阴后土鼓吹歌曲四首》中的两首［导引］，其一曰“星罗羽卫临汾曲，亲享答资生”，着一“临”字，显见为去时［导引］；其二曰“告虔睢上皇仪毕，天仗入神京”，既“毕”而“入”，分明是归时［导引］。再如《明道二年籍田鼓吹歌曲四首》中的两首［导引］，其一曰“先农祀罢东郊晓，玉趾染游场”，先农祀罢，然后躬耕籍田，可见是去时［导引］；其二曰“尧郊击壤迎归路，解雨遍遐荒”，尧郊迎归，明证为归时［导引］。至于一曲［导引］的施用，情况则比较复杂。灵驾发引和虞主回京，［导引］应该只用于去时，因为灵驾发引至山陵，葬毕归来已是虞主回京，而虞主还宫之后，神主再出已是去祔庙。所以，这两类在编录时应该把［导引］放在套曲之首。其他诸如南郊、明堂、籍田、太庙，其去时和归时当然都要歌［导引］一曲，但从现存歌词看，其中许多都应属于归时［导引］。例如《治平二年南郊鼓吹歌曲四首》，其［导引］辞曰“六龙齐捧銮舆动，采仗转钩陈。归来瑞气满清晨，金石舜韶新”，分明是归时［导引］。再如《绍兴十三年高宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》，其［导引］辞曰“归来千乘护皇舆，瑞景集金铺”，也显然是归时［导引］。像这类［导引］歌词，显然不太适合在去时歌唱，至于去时歌唱什么，尚有待于进一步探讨。所以，这几类鼓吹歌曲，编录的时候自然应该把［导引］放在套曲之尾。

上述两个问题既明，就可以讨论宋鼓吹套曲的体制了。首先，我们把两宋现存（包括残存）30套鼓吹套曲分为两曲［导引］体和一曲［导引］体。其中，两曲［导引］体鼓吹套曲共有8套，列次如下：

1.《开宝元年南郊鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

2.《大中祥符元年封禅鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

3.《大中祥符四年祠汾阴后土鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

4.《大中祥符七年奉祀太清宫鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

5.《天禧三年南郊鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

6.《天圣二年南郊鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

7.《明道二年籍田鼓吹歌曲四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］；

8.《明道二年皇太后恭谢太庙四首》，［导引第一曲］、［六州］、［十二时］、［导引第二曲］。

一曲［导引］体鼓吹套曲中，灵驾发引和虞主回京事类共有9套，列次如下：

1.《元丰三年慈圣光献皇后发引鼓吹歌曲四首》，［导引］、［六州］、［十二时］、［祔陵歌］；

2.《元丰八年神宗皇帝灵驾发引鼓吹歌曲四首》，［导引］、［六州］、［十二时］、［永裕陵歌］；

3.《绍兴二十九年显仁皇后上仙发引鼓吹歌曲三首》，［导引］、［六州］、［十二时］；

4.《乾道三年安恭皇后上仙发引鼓吹歌曲三首》，［导引］、［六州］、［十二时］；

5.《淳熙十五年高宗皇帝梓宫发引鼓吹歌曲三首》，［导引］、

[六州]、[十二时];

6.《宝庆元年宁宗皇帝发引鼓吹歌曲三首》,[导引]、[六州]、[十二时];

7.《元丰三年慈圣光献皇后虞主回京鼓吹歌曲四首》,[导引]、[六州]、[十二时]、[虞主歌];

8.《元丰八年神宗皇帝虞主回京鼓吹歌曲四首》,[导引]、[六州]、[十二时]、[虞神(歌)];

9.《绍圣元年宣仁圣烈皇后虞主回京鼓吹歌曲四首》,[导引]、[六州]、[十二时]、[虞神歌]。

南郊、明堂、太庙、籍田事类共有12套,列次如下:

1.《大中祥符七年南郊恭谢鼓吹歌曲三首》,[六州]、[十二时]、[导引];

2.《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》,[六州](佚)、[十二时](佚)、[奉禋歌]、[导引](佚);

3.《治平二年南郊鼓吹歌曲四首》,[六州]、[十二时]、[奉禋歌]、[导引];

4.《熙宁十年南郊鼓吹歌曲五首存一》,[六州](佚)、[十二时](佚)、[奉禋歌](佚)、[降仙台]、[导引](佚);

5.《绍兴十三年高宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》,[六州]、[十二时]、[奉禋歌]、[降仙台]、[导引];

6.《乾道元年孝宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》,[六州]、[十二时]、[奉禋歌]、[降仙台]、[导引];

7.《皇祐二年明堂鼓吹歌曲四首》,[合宫歌]、[六州]、[十二时]、[导引];

8.《嘉祐元年明堂恭谢鼓吹歌曲四首》,[合宫歌]、[六州]、[十二时]、[导引];

9.《嘉祐七年大飨明堂鼓吹歌曲四首》,[合宫歌]、[六州]、[十二时]、[导引];

10.《淳熙六年明堂大礼鼓吹歌曲四首》,[合宫歌]、[六州]、[十二时]、[导引];

11.《嘉祐四年祫飨太庙鼓吹歌曲四首》,[奉禋歌]、[六州]、

[十二时]、[导引];

12.《绍兴十六年亲耕籍田鼓吹歌曲五首》,[导引第一曲]、[六州]、[十二时]、[奉禋歌]、[导引第二曲]。

另外还有一套非常特别的没有[导引]的鼓吹歌曲,即《嘉定五年宁宗郊祀大礼鼓吹歌曲四首》,由[六州]、[十二时]、[奉禋歌]、[降仙台]四支曲调组成,从其[降仙台]辞"觚坛竣事,霁风袭、衮衣轻。銮路尘清。甘泉卤簿,祲威肃、回轸旋衡。千官导从粲簪缨。钧奏间韶英。瞻龙闱,近凤城。都人云会,芬芾夹道欢迎"看,它实际上发挥了导引曲的功能。

当然,我们也可以从别的角度,对宋鼓吹套曲进行分类,比如按照曲数的多少,将其划分为三曲体、四曲体和五曲体。

(二)两宋鼓吹歌曲的体式特征

由于隋唐鼓吹曲辞绝大多数已经不存,今天已经不能确知隋唐鼓吹歌曲的体式特征,从而也无法确切地考知隋唐鼓吹歌曲和两宋鼓吹歌曲在体式上的异同。但与汉鼓吹铙歌和梁鼓角横吹曲相比,宋鼓吹歌曲在体式上已经具有了许多新的特点:用一宫调之曲;合数曲以咏一事;首尾有[导引]或[降仙台]。

用一宫调之曲

关于宋鼓吹歌曲的音乐属性,宋代礼官对此有着清醒地认识,元丰中杨杰曾经在给皇帝的奏章中,辨析过雅乐和鼓吹的区别:"虽其音声间有符合,而宫调称谓不可混淆。故大乐以十二律吕命之,鼓吹之乐则曰正宫之类而已。"① 他所说的"正宫之类而已",即是指燕乐二十八调。燕乐的本质即二十八调。从这一点来说,鼓吹歌曲从根本上还是属于燕乐范畴的,虽然它并不用于宴享。

《宋史·乐志》第15卷还详细记载了仁宗朝和神宗朝鼓吹歌曲所使用的宫调:"自天圣以来,帝郊庙、躬耕籍田,皇太后恭谢宗庙,悉用正宫[导引]、[六州]、[十二时],凡四曲。景祐二年,郊祀,减[导引]第二曲,增[奉禋歌]。其后袷享太庙亦用之。大享明堂用黄钟宫,增[合宫歌]。凡山陵导引灵驾,章献、章懿皇后用正平调,仁宗用黄

---

① 脱脱《宋史》,第140卷,第3304页,北京,中华书局,1977。

钟羽，增［昭陵歌］；神主还宫，用大石调，增［虞神歌］。凡迎奉祖宗御容赴宫观、寺院并神主祔庙，悉用正宫，惟仁宗御容赴景灵宫，改用道调，皆止一曲。……熙宁中，亲祀南郊，曲五奏，正宫［导引］、［奉禋歌］、［降仙台］；祀明堂，曲四奏，黄钟宫［导引］、［合宫歌］：皆以［六州］、［十二时］。永厚陵导引、警场及神主还宫，皆四曲，虞主祔庙、奉安慈圣光献皇后山陵亦如之。诸后告迁、升祔，上仁宗、英宗徽号，迎太一宫神像，亦以一曲［导引］，率因事随时定所属宫调，以律和之。”①

如果说宋初鼓吹歌曲的宫调，我们还不能十分肯定，那么，自仁宗朝起，宋鼓吹歌曲的宫调配属，我们已经可以确切地考知了。下面根据《乐志》记载，列仁宗朝鼓吹套曲宫调如次（当然，鼓吹单曲也是有宫调的，这里只列套曲，以见一斑）：

1.《天圣二年南郊鼓吹歌曲四首》，正宫；

2.《明道二年籍田四首》，正宫；

3.《明道二年皇太后恭谢太庙四首》，正宫；

4. 明道二年庄献明肃皇后灵驾发引鼓吹歌曲四首，正平调②；

5.《明道二年章献明肃庄懿皇后虞主还宫鼓吹歌曲四首》，大石调；

6.《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》，正宫；

7.《皇祐二年明堂鼓吹歌曲四首》，黄钟宫；

8.《嘉祐元年明堂恭谢鼓吹歌曲四首》，黄钟宫；

9.《嘉祐四年祫飨太庙鼓吹歌曲四首》，正宫；

---

① 脱脱《宋史》，第140卷，文渊阁《四库全书》，第282册，第527－528页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 《宋史·仁宗本纪》：“（明道二年三月）甲午，皇太后崩……（夏四月）壬寅，追尊宸妃李氏为皇太后。至是，帝始知为宸妃所生。……癸亥，上太行太后谥曰‘庄献明肃’，追尊宸妃李氏为皇太后，谥曰‘庄懿’。……（十月）丁酉，祔葬庄献明肃皇太后、庄懿皇太后于永定陵。……己酉，祔庄献明肃太后、庄懿太后神主于奉慈庙。”《乐志》既云：“凡山陵导引灵驾，章献、章懿皇后用正平调，仁宗用黄钟羽，增《昭陵歌》；神主还宫，用大石调，增《虞神歌》。”则其时必有此等歌词。“凡”字领起“山陵导引灵驾”和“神主还宫”二事。山陵导引灵驾，章献章懿二后用正平调，仁宗用黄钟羽，所用宫调不同，故分而言之；神主还宫，二后与仁宗皆用大石调，所用宫调相同，故合而言之。今此四事之鼓吹曲辞并亡。

10.《嘉祐七年大飨明堂鼓吹歌曲四首》，黄钟宫；

11.《嘉祐八年仁宗灵驾发引鼓吹歌曲四首》，黄钟羽；

12.《嘉祐八年仁宗虞主还宫鼓吹歌曲四首》，大石调。

上引《乐志》第15卷的记载，提到了正宫、黄钟宫、正平调、黄钟羽、大石调、道调等6个宫调名称。今尚可以考知的宫调，还有：

仙吕调

见《乐志》第15卷："元符三年七月，学士院奏：'太常寺鼓吹局应奉大行皇帝山陵、卤簿、鼓吹、仪仗，并严更、警场歌词乐章，依例撰成。灵驾发引至陵所，仙吕调［导引］等九首，已令乐工协比声律。'"①

道宫

见《宋会要辑稿》第12册《礼七》，为《显仁皇后神主祔太庙导引一首》和《钦宗皇帝导引一首》所用的宫调。按道宫即道调，又称道调宫。

平调

见《类说》第16卷王珪作《平调二首》。按平调即正平调。

双调

见范祖禹《范太史文集》第33卷《虞主回京双调四曲》。

中吕

见范祖禹《范太史文集》第33卷《虞主祔庙日中吕导引一曲》。按此处"中吕"当即中吕宫。沈括《补笔谈》："今燕乐二十八调，用声各别……中吕、双调、中吕调，皆用九声……"② 正谓中吕宫为"中吕"。

无射宫

见《玉堂类稿》第19卷，周必大作《明堂大礼鼓吹无射宫导引旧黄钟宫》。按此处"无射宫"实即黄钟宫，无射宫乃正名，黄钟宫乃俗名。宋燕乐二十八调中，黄钟宫的调式正在宫声的无射之上。

羽调

见姜夔《白石道人歌曲》第1卷："……宋因唐度，古曲坠逸，鼓

---

① 脱脱《宋史》，第140卷，第3304页，北京，中华书局，1977。

② 沈括《补笔谈》，第8页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

吹所录惟存三篇，谱文乖讹，因事制辞，曰［导引曲］、［十二时］、［六州歌头］，皆用羽调，音节悲促。”按羽调即黄钟羽，又称黄钟调。

综以上所及调名，除去复名，现在可以考知的宋鼓吹歌曲所用宫调共计 8 调，即宫声中的正宫、中吕宫、道宫、黄钟宫，商声中的大石调、双调，羽声中的正平调、黄钟羽。所有 8 个宫调，皆不出宋燕乐二十八调之外，也都在张炎《词源》中所列宋词实际运用的 7 宫 12 调之内。这一事实雄辩地说明，宋鼓吹歌曲所用的宫调确属燕乐二十八调乐调系统。

合数曲以咏一事

王国维《宋元戏曲考》：“合曲之体例，始于鼓吹见之。”① 已经注意到宋鼓吹套曲“合曲”的特点。遗憾的是，王氏似乎忽略了鼓吹曲的宫调问题。其实，宋鼓吹套曲不仅是“合曲之体例”，而且其所合之曲，还像首经王氏发现的赚词一样，是“用一宫调之曲”。要之，宋鼓吹套曲乃异曲同工之体。其在音乐上，用同一宫调之曲，合数曲以成一乐；其在文辞上，也与之相应地合数曲以咏一事。

当然，此处所言“咏一事”，并非叙事之义，而是指鼓吹套曲数支曲子皆歌咏一个主题。上文已述，今存宋鼓吹套曲共计 30 套，这 30 套鼓吹套曲按主题划分，可以分为 7 类：

1. 南郊，包括郊祀昊天上帝、恭谢天地，是最重要的国家祭祀，号称大礼，今存鼓吹套曲多达 10 套；
2. 明堂，包括大飨明堂、恭谢天地，也称大礼，其重要性仅次于南郊，今存鼓吹套曲 4 套；
3. 太庙，包括袷飨、恭谢，今存鼓吹套曲 2 套；
4. 籍田，今存鼓吹套曲 2 套；
5. 封禅、祀汾阴、奉祀太清宫，今存鼓吹套曲 3 套；
6. 帝后灵驾发引，今存鼓吹套曲 6 套；
7. 帝后虞主回京，今存鼓吹套曲 3 套。

下面以《绍兴十六年亲耕籍田鼓吹歌曲五首》为例：

---

① 王国维《宋元戏曲史》，第 42 页，北京，东方出版社，1996。

[导引]

春融日暖，四野瑞眼浮。柳菀更桑柔。土膏脉起条风扇，宿雪润田畴。金根毂转如雷动，羽卫拥貔貅。扶携老稚康衢满，延跂望凝旒。

斗移星转，一气又环周。六府要时修。务农重谷人胥劝，耕籍礼殊尤。坛壝岳峙文明地，黛耜驾青牛。雍容南亩三推了，玉趾更迟留。

[六州]

昭圣武，不战屈人兵。干戈戢，烽燧息，海宇清宁。民丰业，歌咏升平。愿咸归畎亩，力穑为甿。经界正，东作西成。农务轸皇情，躬亲耒耜，相劝深耕。人心感悦，击壤沸欢声。乘鸾辂，羽旗彩仗鲜明。传清跸，行黄道，缇骑出重城。仰瞻日表映朱纮，环佩更锵鸣。百执公卿，不辞染履意专精，准拟奉粢盛。田多稼，风行遐迩，家家给足，胥庆三登。

[十二时]

临寰宇，恭己俨廊，属意在耕桑。爱民利物，德迈陶唐，跻俗尽淳厖。开千亩，帝籍神仓。举彝章，祇祓坛场，为农事祈祥。涓辰行礼，节物值春阳。粢齐庄，明德荐馨香。宫禁邃，嫔妃并御，侍穜稑，献君王。中闱表率，阴教逾光，账殿霭熉黄。梐枑设，翠幕高张，庆云翔。罇罍陈酒醴，金石奏宫商。神灵感格，岁岁富仓箱。庆明昌，行旅不赍粮。

[奉禋歌]

吾皇端立太平基，奉祀肃雍格神祇。抚御耦，降嘉种，何辞手揽洪縻。命太史视日，祇告前期。验穹象，天田入望更光辉。掌礼陈仪，搜钜典，迎春令，颁宣温诏，遍九围，人尽熙熙。仰明时，俨垂衣，佳气氤氲表厖禧。丰年屡，大田生异粟，含滋吐秀，九种传图，尽来丹阙，瑞应昌时。亨运正当摄提，伫见咏京坻。躬稼穑，重耘耔。盛礼兴行先百姓，崇本业，忱勤如禹稷，播在声诗。

我们知道，我国古代长期以来是一个崇尚农耕文明的国家，农业的

重要性不言而喻。所以，皇帝亲耕籍田虽然只是象征性的，但却具有重要的示范意义。籍田，也因之成为国家的大祀。［导引］其一，描写了春野风光和装载籍田所用农具的“金根”车行进时的盛况；其二点明了籍田祀礼的重要性，所谓“务农重谷人胥劝，耕籍礼殊尤”；［六州］铺叙了击壤声沸、羽旗彩仗、百执公卿的盛大场面；［十二时］进一步描写了皇帝亲举彝章，祇祓坛场，为农事祈祥以及嫔妃并御，侍穜稑，献君王的籍田过程；［奉禋歌］则歌颂了高宗皇帝治下的太平盛世和籍田盛礼。这样，五首歌辞紧紧围绕籍田这一主题，多方面多层次地进行了铺叙和描写，充分体现了宋鼓吹歌曲“合数曲以咏一事”的特点。

首尾有《导引》或《降仙台》

上文已述，两宋鼓吹歌曲皆用于国家的大祀大恤。无论是大祀，还是大恤，总要有一个举行的地方。要举行祀礼，首先必须先要到那个地方去。而在行进的过程中，就要歌［导引］一曲。从这个意义上来说，两宋鼓吹套曲在演唱体制上，其开头部分都有［导引］。上文还分析过，除了灵驾发引和虞主回京两类礼事，其他类别的鼓吹套曲结尾部分也还有一曲［导引］或［降仙台］。这也是宋鼓吹套曲在演唱体制上的一个比较鲜明的特点。

（三）两宋鼓吹歌曲曲调渊源

关于两宋鼓吹歌曲所用曲调，郑樵《通志》、王应麟《玉海》、马端临《文献通考》皆有论述，而以《钦定续通志》所述十曲最为详细。但诸书的共同缺点，在于偏重文献的引述，而不注意结合歌词实际，所以不能做到尽如人意。下面征引有关文献，并结合现存两宋鼓吹歌词的实际情况备论之。

导引　六州　十二时

《宋史·乐志》第 15 卷：“宋初因之，车驾……歌［导引］一曲。……又大礼，车驾宿斋所止，夜设警场……奏严……歌［六州］、［十二时］，每更三奏之。……若车驾巡幸，则夜奏于行宫前……”① 这三支曲调是宋鼓吹歌曲最常用的曲调，其产生的时间也最早。

但关于这三支曲子的来源，宋人说法已自不一。南宋姜夔《白石道人歌曲》第 1 卷《圣宋铙歌鼓吹曲十四首序》中说：“……宋因唐度，

① 脱脱《宋史》，第 140 卷，第 3301－3302 页，北京，中华书局，1977。

古曲坠逸，鼓吹所录惟存三篇，谱文乖讹，因事制辞，曰［导引曲］、［十二时］、［六州歌头］，皆用羽调，音节悲促。”① 意思是说宋鼓吹三曲乃唐鼓吹仅存的三篇，宋鼓吹三曲源自唐鼓吹曲。王应麟《玉海》第106卷则云：“唐末旧声皆尽，惟大角传三曲。其鼓吹四曲，用教坊新声。”② 此处“鼓吹四曲”，即是［导引］、［六州］、［十二时］和［降仙台］四曲。王氏明确说它们都是“教坊新声”，排除了宋鼓吹三曲即宋遗存的唐大角曲的可能，同时否定了宋鼓吹和唐鼓吹的关系。两种截然相反的说法，何者正确呢？弄清宋鼓吹三曲的渊源，梳理宋鼓吹和唐鼓吹的关系，还原历史的真相，实有必要。

［十二时］作为乐曲名，首见于《隋书·音乐志》：“（炀帝）后大制艳辞，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创……［十二时］等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。”③ 又隋鼓吹十二案所奏三曲中，有［十二时］一曲，和此处所提［十二时］当是同一支曲子。北宋陈旸《乐书》第150卷《乐图论·俗部·八音木之属》论熊罴案时提到：“隋炀帝更于案下为熊罴貙豹腾倚之状，象百兽之舞，又施宝帨于上，用金彩饰之，奏［万宇清］、［月重轮］等三曲。”④ 只列出了两支曲名，应该是漏列了一支。又同书第188卷《乐图论·俗部·杂乐》说：“唐熊罴部，其库在望仙门内之东壁。其十二案用木雕之，悉高丈余，其上安板床，后施宝帨，皆用金彩饰其上。凡奏雅乐，御含元殿，方用此。故奏［十三时］、［万宇清］、［月重轮］三曲。亦谓之十二案乐也。”⑤ 此处［十三时］应当是［十二时］之误；其二曲名俱与隋曲合，又说“故奏”，明此三曲皆隋代遗曲。据此，可以推知第150卷所漏列隋熊罴案一曲当即［十二时］无疑。

由上引《乐书》可知，隋熊罴案鼓吹三曲，为唐代所全部继承。又《宋史·乐志》第1卷：“晋天福中，始诏定朝会乐章、二舞、鼓吹十二

① 姜夔《白石道人歌曲》，第1卷，第11页，《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

② 王应麟《玉海》，第106卷，文渊阁《四库全书》，第945册，第796页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 魏徵《隋书》，第15卷，第379页，北京，中华书局，1973。

④ 陈旸《乐书》，第150卷，文渊阁《四库全书》，第211册，第700页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 陈旸《乐书》，第188卷，文渊阁《四库全书》，第211册，第847页，上海，上海古籍出版社，2003。

案。周世宗……乃诏翰林学士窦俨兼判太常寺，与枢密使王朴同详定。朴作《律准》，编古今乐事为《正乐》。宋初，命俨仍兼太常……至是（乾德元年六月）始令有司复二舞、十二案之制。……鼓吹十二案，其制设毡床十二，为熊罴腾倚之状，以承其下。每案设大鼓、羽葆鼓、金錞各一，歌、箫、笳各二，凡九人……"① 则虽历经五代战乱，而十二案之制仍间有所修，不绝如缕。宋鼓吹曲［十二时］，当即是自隋唐熊罴案鼓吹三曲中的［十二时］而来；其曲或"谱文乖讹"，复经教坊新定，也是情理之中事。

又任二北《敦煌曲校录》收有七组《十二时》曲辞，列于"定格联章"类别。皆按一日之中十二时辰铺叙，体制庞大，乃《五更转》、《十二月相思》等同类之作。和宋鼓吹曲［十二时］判然有别，显然不可能存在渊源关系。

《全宋词》中今存和［十二时］曲名有关者，尚有柳永《（中吕调）十二时·秋夜》、朱敦儒《十二时》、朱雍《十二时慢》和彭耜《十二时》各一首。这四首曲子本身体制长短不一，又与宋鼓吹曲［十二时］句式迥异，当非同一曲。

［六州］，又称［六州歌头］。按《乐志》、《辑稿》、《通考》，皆称［六州］。《孝宗郊祀大礼五首》又见于洪适《盘洲文集》第 18 卷，中有［六州歌头］一曲，与《宋史·乐志》第 16 卷［六州］称名不同。又宋程大昌《演繁露》第 6 卷："［六州歌头］，本鼓吹曲也。近世好事者倚其声为吊古词，如'秦亡草昧，刘项起吞并'者是也。音调悲壮，又以古兴亡事实文之，闻其歌，使人慷慨，谅不与艳词同科，诚可喜也。"②。姜夔《圣宋铙歌鼓吹曲十四首序》"……宋因唐度，古曲坠逸，鼓吹所录惟存三篇，谱文乖讹，因事制辞，曰［导引曲］、［十二时］、［六州歌头］，皆用羽调，音节悲促。"③ 这些都说明宋鼓吹曲［六州］，即是［六州歌头］的简称。

任半塘《唐声诗》："陆州，今山西衡山县。别名六州，六胡州。"④

---

① 脱脱《宋史》，第 126 卷，第 2939 页，北京，中华书局，1977。

② 程大昌《演繁露》，见《宋元词话》，第 317 页，上海，上海书店出版社，1999。

③ 姜夔《白石道人歌曲》，第 1 卷，第 11 页，见《丛书集成初编》本，北京，中华书局，1985。

④ 任半塘《唐声诗》下，第 489 页，上海，上海古籍出版社，1982 年。

《乐府诗集》第79卷《近代曲辞》第1卷收有《陆州》大曲一首，全曲共有七叠，歌三，排遍四，皆五言四句。宋代大曲，据《宋史·乐志》第17卷，计有教坊四十大曲、太宗亲制十八大曲、云韶部十三大曲和钧容直三十六大曲。其钧容直三十六大曲曲名不传，再排除太宗亲制十八大曲，其教坊四十大曲和云韶部十三大曲曲名中并无《陆州》，这意味着作为大曲的《陆州》在宋代已经失传。但其遗声片断可能尚存，复因其音节悲促的特点，宋世采之以为鼓吹曲；这种可能性是存在的。余意宋鼓吹曲所用，当即唐大曲《陆州》歌头部分，故称［六州歌头］，简称［六州］。

［导引］，曲名来源无考。《宋史·乐志》第15卷："（政和七年）十二月，诏［六州］改名［崇明祀］，［十二时］改名［称吉礼］，［导引］改名［熙事备成］。"① 则其因事命名之意非常明显。余意宋鼓吹曲［导引］，既然多用于仪仗回时驾前导引，其名称来源当即因事命名。

［导引］之曲调来源，亦无考。唯《玉海》第106卷："乾德六年十月二十七日，和岘言：'郊祀有夜警晨严［六州］、［十二时］及鼓吹回仗时驾前［导引］三曲，望撰乐章肄习。'从之。"② 则宋初乾德中已有包含［导引］在内的鼓吹三曲，则［导引］亦有可能是唐代遗声经教坊新定者。

又《全宋词》中今存有陈与义、刘克庄、刘辰翁、赵文所作多首《法驾导引》，皆为游仙词和寿词，有单叠，有双叠，其句式皆为"三三五七七五"，和宋鼓吹曲［导引］不同，当非同一曲。

综上所述，宋大祀大恤恒用［导引］、［六州］、［十二时］三支鼓吹曲，最迟在宋初乾德中已有，其来甚早。余意三曲皆来源于唐代遗声，并可能因其谱文乖讹而经宋初教坊加工、新定过；其中可考而论之者，［十二时］乃源于隋唐熊罴部同名鼓吹曲，［六州］乃采自唐大曲《陆州》之歌头部分。自其渊源观之，宋鼓吹曲必定其来有自，则姜夔"宋因唐度"之说，不为虚言；自其创作言之，宋初教坊或因旧曲创新声，则王应麟"教坊新声"之论，亦有道理。

奉禋歌

《长编》第117卷："（景祐二年八月）辛酉，上作警严曲付太常隶

① 脱脱《宋史》，第140卷，第3304页，北京，中华书局，1977。

② 王应麟《玉海》，第106卷，文渊阁《四库全书》，第945册，第796页，上海，上海古籍出版社，2003。

习，名曰［振容歌］，从李照之请也。寻以［振容］于义无取，改名［奉禋］。改名［奉禋］在十月乙卯，今并书之。”① 又《通考》第147卷：“仁宗既定雅乐，并及鼓吹，且谓警严一奏，不应再用其曲，亲制［奉禋歌］，以备三叠。又诏聂冠卿、李照造辞以配声，下本局歌之。是年郊祀遂用焉。”② 则《奉禋歌》曲调，乃景祐二年仁宗亲制。

《宋史·乐志》第15卷：“景祐二年，郊祀，减［导引］第二曲，增［奉禋歌］。其后祫享太庙亦用之。”③ 今存《奉禋歌》歌词共6首，其中有4首用于郊祀，即《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》、《治平二年南郊鼓吹歌曲四首》、《绍兴十三年高宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》、《乾道元年孝宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》，有1首用于祫享太庙，和《乐志》第15卷的有关论述正相符合。还有一首用于《绍兴十六年亲耕籍田鼓吹歌曲五首》中，乃是误用，详见上文考辨。

合宫歌

《宋史·乐志》第15卷：“大享明堂用黄钟宫，增［合宫歌］。”④《通考》第147卷：“皇祐亲飨明堂，御制［合宫歌］。”⑤ 则［合宫歌］也是仁宗所作。今存［合宫歌］共有4首，其最早歌词见于《皇祐二年明堂鼓吹歌曲四首》，恰好验证了《通考》之言。

虞神歌　虞主歌

二曲皆用于虞主回京。《宋史·乐志》第15卷：“凡山陵导引灵驾，章献、章懿皇后用正平调……；神主还宫，用大石调，增［虞神歌］。”⑥ 则［虞神歌］也是仁宗朝所增，最早用于章献、章懿皇后神主还宫，或亦为仁宗皇帝亲制。今存［虞神歌］共有2首，分别保存在《元丰八年神宗皇帝虞主回京鼓吹歌曲四首》和《绍圣元年宣仁圣烈皇后虞主回京鼓吹歌曲四首》中；另有［虞主歌］1首，见于《元丰三年慈圣光献皇后虞主回京鼓吹歌曲四首》。按此处“虞”为动词，娱乐之

---

① 李焘《续资治通鉴长编》，第117卷，第2749页，北京，中华书局，1985。

② 马端临《文献通考》，第117卷，文渊阁《四库全书》，第613册，第335页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。

④ 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。

⑤ 马端临《文献通考》，第117卷，文渊阁《四库全书》，第613册，第335页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥ 脱脱《宋史》，第140卷，第3302－3303页，北京，中华书局，1977。

义，“神”和“主”皆指葬后虞祭时所立的神主，“虞神歌”和“虞主歌”意思本相同。验之歌词，慈圣光献所用［虞主歌］和宣仁圣烈所用［虞神歌］字数、句数、句格完全相同，当是一调二名。《乐志》在叙述曲调沿革时，只提到增［虞神歌］之事，未涉及［虞主歌］，这也暗示了［虞主歌］不是新增的曲调，只是［虞神歌］的异名。

昭陵歌　袝陵歌　永裕陵歌

三曲皆用于山陵。《宋史·乐志》第15卷：“凡山陵导引灵驾，章献、章懿皇后用正平调，仁宗用黄钟羽，增［昭陵歌］……”① 只提到了［昭陵歌］，未提及［袝陵歌］和［永裕陵歌］，说明后二曲不是新增的曲调，只是前一曲的同调异名。［昭陵歌］既为仁宗山陵所用，则当是其时礼官撰制。今［昭陵歌］歌词不传，仅存［袝陵歌］和［永裕陵歌］。从歌词看，［永裕陵歌］在第二片换头处以及每片结尾处与［袝陵歌］句格稍有不同，当是减字、偷声、摊破之类手法所致，二首歌辞还应该是同一曲调。

降仙台

上文已述，［降仙台］乃神宗熙宁十年南郊所增，当是彼时礼官所撰制。今存［降仙台］仅有4首，分别见于《熙宁十年南郊鼓吹歌曲五首存一》、《绍兴十三年高宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》、《乾道元年孝宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首》和《嘉定五年宁宗郊祀大礼鼓吹歌曲四首》。

三、两宋鼓吹歌曲研究的价值和意义

从历史沿革看，两宋鼓吹歌曲中的套曲，是隋唐燕乐这一大的音乐系统中最早出现的同宫异曲之体；即以宋朝而论，在整个两宋乐章系统中，两宋鼓吹歌曲恰处在沟通宫廷、士大夫文人和民间的独特位置上。由于其本身的种种独特性，两宋鼓吹歌曲具有特殊的历史价值和文学价值。深入开展对于两宋鼓吹歌曲的研究，不仅具有重要的文学史意义，而且在对其研究相当薄弱的今天，在某种程度上还具有填补学术空白的意义。

（一）两宋鼓吹歌曲的价值

现存两宋鼓吹歌曲，由于其特殊的性质，直接和两宋邦国大典相联

① 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。

系，从一个侧面反映了有宋一代的礼乐活动，其历史价值自不待言；又由于其本身即是演唱脚本，兼多出自学养渊富的学士之手，所以也具有相当的文学价值。

两宋鼓吹歌曲的史学价值

五礼之中，有三礼的礼仪活动在现存两宋鼓吹歌曲中得到了比较充分地反映。举凡南郊、明堂、籍田、封禅、祀汾阴后土、朝谒太清宫、天书、宗庙、谛祫、加上祖宗谥号庙讳、后庙、景灵宫神御奉安等鼓吹歌曲，皆属于吉礼活动范畴；举凡奉上尊号、奉上册宝、册立皇后等鼓吹歌曲，皆属于嘉礼活动范畴；举凡山陵、园陵、庄文景献二太子薨等鼓吹歌曲，皆属于凶礼活动范畴。可以说，两宋相当部分的礼仪活动，都在鼓吹歌曲中留下了足迹。惟其如此，宋鼓吹歌曲才具有了无可替代的史学价值。

两宋鼓吹歌曲的史学价值，表现在以下三个方面：

1．互参

“国之大事，在祀与戎。”两宋鼓吹歌曲所反映的礼仪活动，作为国之大事，其绝大多数在正史中都有明文记载。两者互参，再结合有关雅乐乐章，可以得到关于某一礼事的比较立体的认识。

例如，奉天书朝谒，《宋史·真宗本纪》虽然比较详细地记载了事件的过程，但对于真宗君臣当时的心理动机却不着一语。以一个现代人的观点来看，天书降瑞，本属荒诞不经之事，还要奉此荒诞不经之天书到处诣谒，其背后肯定存在某种目的。如果我们联系有关的鼓吹歌曲和雅乐乐章来看，则其心理动机即可判然若揭。今存鼓吹歌曲中，有九首［导引］是为奉天书诣谒而作，分别是诣泰山、诣汾阴、诣太清宫、诣玉清昭应宫各二首及诣南郊一首。下面录诣泰山导引中一首：

我皇缵位，覆焘合穹旻。秘箓示灵文。齐居紫殿膺玄贶，降宝命氤氲。奉符让德事严禋，检玉陟天孙。垂鸿纪号光前古，迈八九为君。

另外，《乐志》第10卷中还录有《祗奉天书六首》雅乐乐章，今全录如下：

朝元殿酌献，《瑞文》妙道非常，神变无方。惟天辅德，灵贶

诞章。玄文昭锡，宝历弥昌。礼崇明祀，式荐馨香。

含香园，《瑞文》运格熙盛，将封介丘。礼神之域，瑞命殊尤。灵文荐降，丕显皇猷。圣心肃奉，永洽鸿休。

泰山社首坛升降，《瑞文》玄穹眷怀，宝符申锡。垂露腾文，粲然灵迹。发祥吉图，纯熙写奕，登荐钦崇，式昭天历。

奉香酌献，《瑞安》谓天盖高，惟皇合德。倬彼灵章，图书是锡。眷命谆谆，被以遐历。膺箓告成，虔恭钦翼。

地届兴王，祥开图箓。典礼昭成，祺祥交属。大辂逶迤，卿云纷郁。祐我含灵，锡兹介福。祥符七年奉祀毕，天书回至应天府，有云物之瑞，命制是曲，以纪休应。

升降，《灵文》旻穹无声，惟德是辅。降监锡符。垂文篆素，孝瑞纪封，英声载路，既寿而昌，笃天之祐。

辞中屡屡言及天降宝命，箓示灵文。其隐藏在背后的心理动机，无非借天书降瑞，对内宣示其皇权的合法性，对外亦不无警示、夸耀之意。元代史官在《真宗本纪·赞》中说："及澶渊既盟，封禅事作，祥瑞沓臻，天书屡降，导迎奠安，一国君臣如病狂然。吁，可怪也！他日修《辽史》，见契丹故俗，而后推求《宋史》（此处《宋史》当指宋修国史，非谓元修者也）之微言焉。宋自太祖幽州之败，恶言兵矣。契丹其主称天，其后称地，一岁祭天，不知其几。猎而手接飞雁，鸨自投地，皆称为天赐，祭告而夸耀之意者。宋之诸臣因知契丹之习，又见其君有厌兵之意，遂进神道设教之言，欲假是以动敌人之听闻，庶几足以潜消其窥觎之志欤？然不思修本以制敌，又效尤焉，计亦末矣！"① 对真宗朝君臣的这种心理动机，剖析可谓透彻。

2. 彰晦

《宋史》记事，有时候文字过于简略，意义隐晦不明。例如《神宗本纪》："（熙宁二年九月）辛卯，废奉慈殿。"② 此谓何事？语焉不详，缺乏必要的交代。又《礼志》第12卷："治平元年，同判太常寺吕公著言：'按《丧服小记》："慈母不世祭。"章惠太后，仁宗尝以母称，故加"保庆"之号，盖生有慈保之勤，故没有庙享之报。今于陛下，恩有

① 脱脱《宋史》，第8卷，第172页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第14卷，第272页，北京，中华书局，1977。

所止，礼难承祀。其奉慈庙，乞依礼废罢。’熙宁二年，命摄太常卿张掞奉章惠太后神主瘗陵园。”① 我们猜测可能述同一事，但《礼志》唯记熙宁二年，不及月日，故不敢遽定。如果联系《章惠皇太后神主赴西京导引一首》：“祥符盛际，二鄙正休兵。瑞应满寰瀛。东封西祀鸣銮辂，从幸见升平。仙游一去上三清。庙食享隆名。寝园松柏秋风起，箫吹想平生。”则两处记载之联系，豁然贯通；其意义隐晦处，亦倏然彰显矣。

3. 补缺

某些礼事，正史缺书。而如果此事所用鼓吹歌曲幸运保存下来的话，我们如能确定其系年，则即可据此移补史书记载的缺失。例如高宗神御景灵宫奉安事，诸书均未见载，但今存鼓吹歌曲中有《淳熙十六年高宗神御奉安导引一首》。依东京治平、熙宁、元祐间故事，神御景灵宫奉安事皆在大祥之后，则高宗崩于淳熙十四年冬十月乙亥，其神御景灵宫奉安当在十六年冬十月。而曲题中明言“淳熙十六年”，时序恰与礼制相合。是则虽史书无载，然据此鼓吹歌曲，可以推知淳熙十六年冬十月，确有高宗神御赴景灵宫奉安事。

两宋鼓吹歌曲的文学价值

毋庸讳言，作为一种庙堂文学，两宋鼓吹歌曲充满了歌功颂德的陈词滥调，但也不可否认，少部分歌辞具有一定的文学价值。

鼓吹歌曲，作为两宋词章的一个组成部分，自然也不可避免地体现出两宋词章的某些特点。其中，表现最著者有三：一曰长于抒情，一曰深于思理，一曰善于铺叙。

1. 长于抒情

王国维《人间词话》：“词之为体，要眇宜修，能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。”② 长于抒情，乃词体的当行本色，鼓吹歌曲于此自然也不例外。今存两宋鼓吹歌曲中，此类佳作所在为数不少。抄录几首如下：

鼎湖龙去，仙仗隔蓬莱。辇路已苍苔。汉家原庙临清渭，还泣玉衣来。凤箫鸾扇共徘徊。帐殿倚云开。春风不向天袍动，空绕翠

---

① 脱脱《宋史》，第109卷，第2619页，北京，中华书局，1985。

② 王国维《人间词话》，卷下，第19页，上海，上海古籍出版社，1998。

舆回。

——熙宁二年英宗御容赴景灵宫奉安导引一首

驾斑龙。忽催金母、转仙仗，去瑶宫。绛阙深沉杳无踪，渐尘空。丝网琼林，花似怨东风。垂清露啼红。犹想旧春中。献万寿，宝船空。

——元丰三年慈圣光献皇后发引鼓吹歌曲四首·仪仗内导引一首

龙舆春晚，晓日转三川。鼓吹惨寒烟。清明过后落花天。望池馆依然。东风百宝泛楼船。共荐寿当年。如今又到苑西边。但魂断香軿。

——元丰三年慈圣光献皇后虞主回京鼓吹歌曲四首·仪仗内导引一曲

轻舆小辇，曾宴玉栏秋。庆赏殿宸游。伤心处，兽香散尽，一夜入丹邱。翠帘人静月光浮。但半卷银钩。谁知道，桂华今夜，却照鹊台幽。

——元丰三年慈圣光献皇后虞主祔庙仪仗内导引一首

金殿晚，注目望宫车。忽听受遗书。白云缥缈帝乡去，抱弓空慕龙湖。瑶津风物胜蓬壶。春色至，望琱舆。花飞人寂寂，凄凉一梦清都。

——元丰八年神宗皇帝灵驾发引鼓吹歌曲四首·导引

金殿晚，愁结坤宁。天下母，忽仙升。云山浩浩归何处？但闻空际彩鸾声。紫箫断后无踪迹，烟霭霭，夜澄澄。晓梦到瑶城。当时花木正冥冥。

——乾道三年安恭皇后上仙发引鼓吹歌曲三首·黄钟羽导引

秋月冷，秋鹤无声。清禁晓，动皇情。玉笙忽断今何在？不知谁报玉楼成。七星授辔骖鸾种，人不见，恨难平。何以返霓旌？一天风露苦凄清。

——乾道三年庄文太子薨导引一首

寒日短，草露朝晞。仙鹤下，梦云归。大椿亭畔苍苍柳，怅无由、挽住天衣。昭阳深，暝鸦飞。愁带箭、恋恩栖。笳箫三叠奏，都人悲泪袂成帷。

——淳熙十五年高宗皇帝梓宫发引鼓吹歌曲三首·导引

虽然所写情事皆属皇帝、后妃、太子，但其所用的今昔对比的艺术技巧，和所达到的情景交融的艺术境界，却不能不说是高明的，不失为比较优秀的特殊的悼亡词。限于篇幅，这里不可能一一欣赏。下面对徽宗皇帝所作两首略作分析：

柔容懿范，蚤岁蔼层闱。兰梦结芳时。秋风一夜惊罗幕，鸾扇影空回。荣追祎翟盛威仪。遗像掩瑶扉。春来只有芭蕉叶，依旧倚晴晖。

——政和四年春明达皇后神主祔陵祠导引一首

蓬莱邃馆，金碧照三山。真境胜人间。秋风又见芭蕉长，遗迹在人寰。云轩一去杳难攀。斑竹彩舆还。深宫旧监闻箫鼓，怅望惨朱颜。

——政和四年秋明达皇后神主迁祔惠恭别庙导引一首

如果说以上那些悼亡词乃是臣子为君上所作，在身份上终隔一层的话，那么，徽宗作为明达皇后的丈夫，则可谓身临其情境了。首先应该承认，封建帝王也是人，也具有一般人的情感。封建帝王对于某些妃嫔也会产生真挚的感情，而如果中途受到某种刺激，比如所爱的人盛年早逝，这种感情甚至会持续一生，例如汉武帝之于李夫人、唐明皇之于杨贵妃。正因为其盛年早逝，所以留在记忆中的，永远是其最美好最青春靓丽的一面，不会像别的仍然在世的妃嫔一样，随着人老珠黄而恩宠日衰了；李夫人死前拒见武帝，以避免给武帝留下不好的印象，可谓深谙人类的这种心理。徽宗之于刘贵妃，当也属于这种情况。上文已引刘贵妃本传，芭蕉云云乃徽宗和明达之间的隐秘情事。“是物长，吾不及见矣！”此语对于明达，当有所预感；而对于徽宗，当时或以为戏言，谁

知一语成谶，追悔无及，物留人去，情何以堪！结构上，前首今昔对比，后首仙凡映照，而芭蕉等细节描写点缀其间，情景交融，浑然无迹。视宋人悼亡杰作，如苏轼《江城子》（十年生死两茫茫）、贺铸《鹧鸪天》（重过阊门万事非），在艺术上恐怕也未遑多让。

在这些悼亡之作中，有一首特别值得注意，即《隆兴元年钦宗皇帝神御景灵宫奉安导引一首》：

> 深仁厚德，流泽自无穷。仙驭倏宾空。衣冠未返苍梧远，遥望鼎湖龙。人间仿佛认天容。缥缈五云中。帝城犹有遗民在，垂泪向西风。

以滞重之笔，将君王个人身世的浮沉和家国的兴亡联系在一起。所谓“衣冠未返苍梧远，遥望鼎湖龙”，恐怕不仅仅是对一位帝王尸骨未返的感慨，也是对半壁江山恢复难期的悲叹；所谓“帝城犹有遗民在，垂泪向西风”，蕴含在其中的沉痛之情，又何尝比朱敦儒《相见欢》（金陵城上西楼）逊色呢！

2. 深于思理

先贤论唐宋诗的区别，谓：“唐诗多以丰神情韵擅长，宋诗多以筋骨思理见胜。”① 于诗如此，于词亦然。盖宋人学养既富，复加理学浸润，故思考深沉，无论为文、为诗，还是为词，皆于不经意间流露浓厚的理性意识和哲理意味。

即如上引发引、虞主、祔庙、神御奉安导引之类的歌词，面对死亡，歌词作者固然深情缅怀，但在感情的抒发中，也时时流露出清醒的理性意识。生命是脆弱的，而死亡是永恒的，即使贵为皇帝、后妃、太子，也终究难逃一死。在想象中，无论是鼎湖龙去、凤驾上仙，还是蓬莱神游、玉箫声断，再美丽的神话的外衣，也终归包裹不住现实中残酷的死亡的真相。例如《绍兴二十九年显仁皇后上仙发引鼓吹歌曲三首》，其［导引］结尾曰“苍梧烟水杳难追。肠断处、过江时。银涛千万叠，不知何处是瑶池”，对瑶池仙境的存在提出了质疑；其［六州］结尾曰“会稽山翠，永祐陵高，而今便是蓬瀛”，直接把蓬瀛仙岛安排在了永祐陵墓地；其［十二时］结尾曰“稽山何在，当年禹宅？万古葱葱。最难

① 钱钟书《谈艺录》，第2页，北京，中华书局，1984。

堪，潮头定，海波融。”圣明如上古帝王大禹都一去不返，空留稽山葱葱，又何况当代的帝后呢！再如王珪所作两首《平调发引》：

玉宸朝晚，忽掩赭黄衣。愁雾锁金扉。蓬莱待得仙丹至，人世已成非。龙轩天仗转西畿。旌旆入云飞。望陵宫女垂红泪，不见翠舆归。

上林春晚，曾是奉宸游。水殿戏龙舟。玉箫吹断催仙驭，一去隔千秋。游人重到曲江头，事往涕难收。空余御幄传觞处，依旧水东流。

昔日胜游，已成过去，游人重到，空余遗迹。其中“蓬莱待得仙丹至，人世已成非”，“空余御幄传觞处，依旧水东流”等句，深深印证了神仙之事的虚幻和帝业的不可恃。春去可再来，水去复东流，在对时空的无限性的描写中，包含了多少对生命有限性的慨叹啊。如许诗句，已经超越了对具体的皇帝崩殂的追悼，而表现了深切的生命体验和清醒的死亡意识。

3. 善于铺叙

如果说上引诸［导引］曲，皆为短歌，表现了两宋鼓吹歌曲长于抒情和深于思理的一面，那么，在［六州］、［十二时］、［降仙台］等长章中，则体现出了其善于铺叙的一面。

典型的［六州］129字，［十二时］125字，字数最少的［降仙台］也多达96字，其他诸如［奉禋歌］、［合宫歌］、［祔陵歌］、［虞主歌］、［永裕陵歌］、［虞神歌］等，规模也和［六州］、［十二时］相接近。显然，由于体制的庞大，再像［导引曲］那样侧重比兴，一味追求情景交融，已经很难做到了。其采取的办法，便是改用赋笔，极力铺排，多层渲染，收到了良好的艺术效果。总的来说，鼓吹歌词作者善于运用赋笔，铺叙某个场面。例如《元丰八年神宗皇帝虞主回京鼓吹歌曲四首·六州》中叙写神宗仙游的场景：

轩鼎就、清都一梦俄顷。飞霞佩，乘龙驭，羽卫入高清。祥光浮动五色，迎鸾凤，杂箫声。

从霞佩、龙驭、羽卫，一路写到祥光、鸾凤、箫声，其场面之陆离神奇，令人不禁想起了《楚辞》中的某些游仙的情境。再如《绍兴十三年高宗郊祀大礼鼓吹歌曲五首·降仙台》上片：

> 升烟既罢，良夜未晓，天步下神邱。锵锵鸣玉佩，炜炜照金莲，杳蔼云裘。彩仗初传，回龙驭、旌旆悠悠。星影疏动与天流。漏尽五更筹。

铺叙皇帝降坛回仗青城的经过，一派雍容肃穆的气象。

有时候，铺叙的手法和抒情相结合，场面沉浸在深沉的情感之中，从而具有了更为感人的艺术力量。例如《元丰八年神宗皇帝虞主回京鼓吹歌曲四首·虞神（歌）》赋写虞主回京途中的情景：

> 道萦纡。风日惨，六马踌躇。留恨满山隅。不堪回首，翠柏已扶疏。帝城渐迩，愁雾锁天衢。

从道路上的风日凄惨、六马踌躇、恨满山隅，写到回首时的陵墓望处，翠柏扶疏，再写到前瞻时的帝城渐近，雾锁天衢，层层铺叙，可谓一路哀景一路悲情。再如《乾道三年安恭皇后上仙发引鼓吹歌曲三首》中的［六州］上片：

> 娟娟月，初未缺，忽沉西。桂枝残，寒兔下，惟见露脚斜飞。六宫歌笑奉瑶墀。一朝寂寞掩祎衣。夜星不动玉鸾嘶。沉沉何处？愁雾锁金扉。

［十二时］：

> 皇家景运、合无疆。天子坐明堂。丰年多黍，四方争报时康。酒常清，花易好，寿君王。天宫见玉女，大笑亿千场。不知何事，椒涂暗淡，瑶殿凄凉。宝镜玉台光。可奈画眉人去，脂泽散余芳。极目望潇湘。波遥草远，只见残阳。南山古阜，松柏茂，蔚苍苍。杳霭宫商。风过金殿琳琅。导歌繁，严鼓近，惨悲伤。水凝愁，山攒恨，烟淡云黄。神山何在？蟠桃已远。弱水何长！最难堪，回翟

雉，返鸾凰。向芙蓉别殿、谩焚香。

[六州]“娟娟月”数句，亦赋亦比，寄托遥深。[十二时]则从天子的角度，极力铺叙悼往怀昔的悲凉心情。“不知何事”以下六句，近景；“极目”以下六句，远景；“杳霭宫商”以下五句，又拉回近景；“水凝愁”以下六句，又远景；“最难堪”以下五句，复拉回近景：如此远远近近，反复皴染，层次井然，虽用赋笔而饱蘸感情，不失为佳作。

（二）两宋鼓吹歌曲研究的文学史意义

五四以来，随着一代代学人对通俗文学的重视，文学史写作逐渐形成了一种定见，即似乎中国文学史上每一种体裁样式，都是首先在民间慢慢兴起，然后逐渐传入文人士大夫阶层和宫廷，并在他们手中得到发展和定型，而一旦定型，这种文学样式便失去了生命活力，走向僵化和衰亡。这道出了文学史真相的一个方面。但问题是，如果过于强调这一方面，那么，定见在某种程度上就会变成偏见。

因为文学史真相还有另一个方面。这就是文人士大夫制作和宫廷制作——它们往往代表了某种文学样式的最高成就，比如魏晋大曲之于汉魏乐府、唐宋大曲之于隋唐五代民间杂曲、元杂剧之于宋金说唱艺术——还有可能反过来对民间制作产生一定的影响。虽然现在，由于文献资料的匮乏，已经很难细致地考察这种反影响的具体过程，但这种反影响存在的可能性却是不可否认的。两宋鼓吹歌曲，为考察这种反影响的存在提供了一个不可多得的例子。

作为一种特殊的乐章类别，两宋鼓吹歌曲巧妙地把宫廷、士大夫文人和民间沟通了起来。它的使用者是宫廷，它的词作者翰林学士是士大夫文人中的佼佼者，它的演唱者是庞大的乐工角手队伍，它的欣赏接受者是更为庞大的四方万姓。正是这种独特的地位，使两宋鼓吹歌曲无论对宋文人词，还是对宋民间俗唱艺术缠令、缠达和唱赚艺术形式的形成，进而对元套数体式特征的趋于完善，都产生了不可忽视的影响。深入研究两宋鼓吹歌曲，厘清其体制和体式特征，探讨其对宋文人词体制发展、词境开拓和词调丰富等多方面的推动作用，考察其对宋民间俗唱艺术缠令、缠达和唱赚体式特征的影响，从而重新认识元套数的起源问题，具有多方面的文学史意义。

1. 宋鼓吹歌曲对文人词创作的推动作用

宋鼓吹歌曲对文人词创作的影响是多方面。鼓吹歌曲例由内制，除了少量的御制外，绝大部分鼓吹歌辞都是由学士院官员撰写的，根据心理学上的迁移原理，这不可避免地要对这些文人士大夫的其他词创作产生影响。当然，由于现存有主名的鼓吹歌辞的数量太少，暂时还很难具体细致地考察这种影响。大略而言之，则宋鼓吹歌曲对北宋前期慢词的发展、词境的开拓和词调的丰富等多个方面，都产生了某种程度上的推动作用。

学者每谓唐五代皆以小令为主，到张先、欧阳修、尤其柳永等词人出，慢词才逐渐发展起来。袁行霈《中国文学史》据《全宋词》统计，张先共作慢词 17 首，欧阳修 13 首，柳永 125 首。① 张、欧阳、柳等词人基本上都是在仁宗朝登上词坛的。但在仁宗朝之前，今存北宋鼓吹歌曲《开宝元年南郊鼓吹歌曲四首》、《大中祥符元年封禅鼓吹歌曲四首》、《大中祥符四年祠汾阴后土鼓吹歌曲四首》、《大中祥符七年奉祀太清宫鼓吹歌曲三首》、《大中祥符七年南郊恭谢鼓吹歌曲三首》、《天禧三年南郊鼓吹歌曲四首》中就已经产生了 6 首《六州》、6 首《十二时》，共 12 首长调。如果再加上仁宗朝《天圣二年南郊鼓吹歌曲四首》、《明道二年籍田四首》、《景祐二年南郊鼓吹歌曲四首存一》、《明道二年皇太后恭谢太庙四首》、《皇祐二年明堂鼓吹歌曲四首》、《嘉祐元年大庆殿恭谢天地鼓吹歌曲四首》、《嘉祐四年祫飨太庙鼓吹歌曲四首》、《嘉祐七年大飨明堂鼓吹歌曲四首》中的 7 首《六州》、7 首《十二时》、2 首《奉禋歌》、3 首《合宫歌》，则从太祖朝到仁宗朝鼓吹歌曲中共有长调 31 首。这不是一个小数目。这部分鼓吹歌曲，对宋前期慢词的发展有没有发生影响，如果存在影响，其影响又有多大，这是一个值得进一步研究的问题。

宋鼓吹曲对北宋前期词境的开拓也起到了某种导夫先路的作用。即以柳永词言之。柳词固多卑俗之作，但也有相当一部分词描绘了北宋繁华的都市生活，展现了当时社会的太平气象。祝穆《方舆胜览》第 11 卷引与柳永同时的范镇语说："仁宗四十二年太平，镇在翰苑十余载，不能出一语歌咏，乃于耆卿词见之。"② 稍晚的黄裳，也在《演山集》第 35 卷《书〈乐章集〉后》中说："予观柳氏乐章，喜其能道嘉祐中

① 袁行霈《中国文学史》，第 3 册，第 39 页，北京，高等教育出版社，1999。

② 祝穆《方舆胜览》，第 11 卷，文渊阁《四库全书》，第 471 册，第 660 页，上海，上海古籍出版社，2003。

太平气象，如观杜甫诗，典雅文华，无所不有……呜呼！太平气象，柳能一写于乐章，所谓词人盛世之黼藻，岂可废耶！”① 以今天的观点来看，柳集中的这部分词作，无论在题材、主题上，还是在风格、手法上，都明显地受到了前此和同时的鼓吹歌曲的影响。范镇在翰苑有没有作过鼓吹歌曲，于今存歌词已无法考知；但可以考知的是，柳词中的太平气象，自宋初至仁宗朝的鼓吹歌曲作者已反复歌咏之矣。

鼓吹歌曲中的个别曲调，例如《六州歌头》，成为文人词创作中的常用词牌，从而为词调的宝库添加了新鲜的成分。程大昌《演繁露》第6卷：“《六州歌头》，本鼓吹曲也。近世好事者倚其声为吊古词，如‘秦亡草昧，刘项起吞并’者是也。音调悲壮，又以古兴亡事实文之，闻其歌，使人慷慨，谅不与艳词同科，诚可喜也。”② 说得很明白，由于鼓吹曲《六州歌头》“音调悲壮”，好事者倚声为吊古词，从而使文辞特点适应了音乐特点，达到了“闻其声使人慷慨”的艺术效果。

2. 宋鼓吹歌曲对民间俗唱艺术缠令、缠达和唱赚体式特征的影响

说鼓吹歌曲是两宋宫廷制作的一个特殊部分，其特殊性在于它是一种仪仗用曲。无论是用于出行导从，还是施于夜警晨严，鼓吹歌曲都是为了夸耀皇家的威仪，是专门展示给或者警示给广大的下民俗众看的听的。如果说其他的宫廷乐章，由于演唱场合的限制和戒备的森严，普通民众根本没有接触的机会，是“养在深闺人未识”的话，那么，鼓吹歌曲则像一个向老百姓夸耀皇家威仪的窗口，具有某种开放性，人人都可以感触，人人都可以“等闲识得春风面”。这就给鼓吹歌曲提供了影响民间俗唱艺术的可能性。这种可能性表现在两个方面。

从艺术生产和消费的角度看，宋鼓吹歌曲拥有非常庞大的乐工队伍和受众群体，这就为普通民众接触、熟悉鼓吹歌曲并接受其影响提供了途径上的可能性。

首先，宋鼓吹歌曲拥有一支非常庞大的乐工队伍。

宋鼓吹歌曲，作为歌诗艺术的一种，总要和具体的乐工相结合，然后才能实现其生产和传播。《宋史·乐志》第15卷：“凡大驾用一千五百三十人为五引……法驾三分减一，用七百六十一人为二引……小驾用

① 黄裳《演山集》，第35卷，文渊阁《四库全书》，第1120册，第239页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 程大昌《演繁露》，见《宋元词话》，第317页，上海，上海书店出版社，1999。

八百一十六人。太常鼓吹署乐工数少，每大礼皆取之于诸军。一品以下丧葬则给之，亦取于诸军。又大礼，车驾宿斋所止，夜设警场，用一千二百七十五人……角手取于近畿诸州，乐工亦取于军中，或追府县乐工备数。……凡祀前一日，上御青城门观奏严。若车架巡幸，则夜奏于行宫前，人数减于大礼，凡用八百八十人。"① 同卷并引《两朝志》所记人数："大驾千七百九十三人，法驾千三百五人，小驾千三十四人，銮驾九百二十五人。迎奉祖宗御容或神主祔庙，用小銮驾三百二十五人，上宗庙谥册二百人，其曲即随时更制。"② 南渡以后，规模有所减少；同卷又引孝宗隆兴二年兵部言："奉明诏，大礼乘舆服御，除玉辂平辇等外，所用人数并从省约。内鼓吹合用八百四十一人，止用五百八十八人；警场合用二百七十五人，止用一百三十人。"③ 这支庞大的乐工队伍，或"取于诸军"，或"取于近畿诸州"，或"追府县乐工备数"，总之，他们或者来自于民间，或者来自于诸军，而诸军军士在服完军役后必然又复归民间。这就为广大的普通民众接触、熟悉并进一步接受鼓吹歌曲的影响，提供了可能的机会。

其次，宋鼓吹歌曲拥有一支更为庞大的受众群体。

从歌诗的生产过程看，歌诗生产出来以后，在传播中必须存在相应的受众群体，才能有效地完成其消费和接受。幸运的是，宋鼓吹歌曲不仅拥有这一受众群体，而且其受众群体的规模还非常庞大。《西湖老人繁胜录》："或遇圣上出郊，驾出钱塘门，惟用禁卫人，亦不捌巷，容人观瞻……"④ 又："行礼日，隔日，日有辂于太庙前辂屋下，许万民观看。"⑤ 从上二则材料看，宋卤簿仪仗具有一定的开放性，容许普通民众观瞻。而在实际上，上至达官贵人，下迄士庶俗众，无不对宋皇家大礼趋之若鹜。无论在正史中，还是笔记小说里，都有很多这方面的记载。例如《宋史·礼志》第7卷记真宗东封泰山回仗时的盛况："法驾还奉

① 脱脱《宋史》，第140卷，第3301－3302页，北京，中华书局，1977。

② 脱脱《宋史》，第140卷，第3302页，北京，中华书局，1977。

③ 脱脱《宋史》，第140卷，第3305页，北京，中华书局，1977。

④ 西湖老人《西湖老人繁盛录》，第114页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

⑤ 西湖老人《西湖老人繁盛录》，第121－122页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

高宫，日重轮，五色云见。鼓吹振作，观者塞路，欢呼动天地。”① 孟元老《东京梦华录》记北宋皇帝郊毕驾回及幸金明池琼林苑驾回仪卫的情景，则更像是一个盛大的节日：“回青城，天色未晓，百官常服入贺。赐茶酒毕，而法驾仪仗铁骑，鼓吹入南薰门。御路数十里之间，起居幕次，贵家看棚，华彩鳞砌，略无空闲去处。”② “驾回则御裹小帽，簪花乘马，前后从驾臣僚，百司仪卫，悉赐花。……莫非锦绣盈都，花光满目，御香拂路，广乐宣空，宝骑交驰，彩棚夹路，绮罗珠翠，户户神仙，画阁红楼，家家洞府。游人士庶，车马万数。”③ 周密《武林旧事》记淳熙十三年奉上庆寿册宝：“……四方万姓，不远千里，快睹盛事。都民垂白之老，喜极有至泣下者。”④ 同书又记南郊大礼：“宰执亲王，贵家巨室，列幕栉比，皆不远千里，不惮重费，预定于数月之前，而至期犹有为有力所夺者。珠翠锦绣，绚烂于二十里间，虽寸地不容间也。歌舞游遨，工艺百物，辐辏争售，通宵骈阗……黎明，上乘大安辇，从以五辂进发。教坊排立，奏念致语口号讫，乐作，诸军队伍，亦次第鼓吹振作，千乘万骑，如云奔潮涌，四方万姓，如鳞次蚁聚，迤逦入丽正门。”⑤ 四方万姓，不远千里，二十里间，地不容间，其狂热的情形令人叹为观止。

自艺术发生学来说，宋鼓吹歌曲在宋初就已产生，在仁宗朝就已达到成熟和定型，其发生远远早于缠达、缠令、唱赚等民间俗唱艺术形式，这就为后者接受前者的影响提供了时间上的可能性。

《都城纪胜·瓦舍众伎》：“唱赚在京师日，有缠令、缠达：有引子、尾声者，为缠令；引子后只以两腔互迎循环间用者，为缠达。中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有［四片太平令］，或赚鼓板（原注：即今拍板大筛扬处是也），遂撰为［赚］。赚者，误赚之义也，令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。今又有覆赚，且又变花前月下之

---

① 脱脱《宋史》，第104卷，第2534页，北京，中华书局，1985。

② 孟元老《东京梦华录》，第10卷，第60页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

③ 孟元老《东京梦华录》，第7卷，第46页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

④ 周密《武林旧事》，第1卷，第333页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

⑤ 周密《武林旧事》，第1卷，第341－342页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔也。”① 则唱赚在南宋才出现，其前身缠令、缠达在北宋就已经产生。但具体产生于何时，现存文献未见记载。一般认为，缠令、缠达的产生应当和诸宫调的产生时间约略同时或稍后，其理由是孟元老《东京梦华录》唯有“孔三传《耍秀才诸宫调》”,② 未提及缠令、缠达之名。而据王灼《碧鸡漫志》第2卷：“熙（宁）、（元）丰、元祐间……泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”③ 则缠令、缠达亦当约略产生于神宗哲宗朝时期。从产生时间上看，缠令、缠达和唱赚皆晚于宋鼓吹歌曲，这就为它们接受后者的影响提供了时间上的可能性。

具体地说，鼓吹歌曲对宋俗唱艺术形式的影响，主要表现在鼓吹套曲对缠令、缠达和唱赚的影响上。下面分别论述之。

唱赚，现仅存一套曲辞，保存在宋陈元靓《事林广记》中，首经王国维发现。该赚词题为《中吕宫·圆里圆》，共用［紫苏丸］、［缕缕金］、［好孩儿］、［大夫娘］、［好女儿］、［赚］、［越恁好］、［鹘打兔］、［尾］9曲。王氏并深入研究了它的体式，结论是：“盖其用一宫调之曲，颇似北曲套数。”④ 并高度评价说：“盖南、北曲之形式及材料，在

① 灌圃耐得翁《都城纪胜》，第97页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

② 孟元老《东京梦华录》，第5卷，第30页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。按此处标点，断以己意。原书句读：“孔三传、耍秀才，诸宫调。”认为“耍秀才”和孔三传一样，是艺人名。余谓此大不然，意其应为诸宫调题名。理由有三。《都城纪胜·京瓦众伎》：“诸宫调，本京师孔三传编撰传奇灵怪，入曲说唱。”《梦粱录》第20卷“伎乐”条：“说唱诸宫调，昨汴京有孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱。”二书晚出，于东京事多转抄自孟书，二书皆只提及孔三传一人，是则在二书作者理解中，“耍秀才”固为题名也。合三书以观之，则“耍秀才”为情节主题，“传奇灵怪”为题材内容，“诸宫调说唱”为艺术体裁，灼灼然确也。此其一。现存诸宫调作品有三，一曰《刘知远诸宫调》，一曰《西厢记诸宫调》，一曰《天宝遗事诸宫调》，其题名的结构方式何其同也！是则《耍秀才诸宫调》题名结构方式必无二致，因三者题名结构方式亦应自孔作题名结构方式出。此其二。同条又有：“尹常卖《五代史》。”其表述方式和“孔三传《耍秀才诸宫调》”相同，皆为先列艺人名，后列作品名。此其三。

③ 王灼《碧鸡漫志》，第2卷，见《词话丛编》，第1册，第84页，北京，中华书局，1986。

④ 王国维《宋元戏曲史》第4章，第47页，北京，东方出版社，1996。

南宋已全具矣。”① 由王氏的思路出发，可以概括出唱赚的四个体式特点：其用同一宫调之曲，合数曲以咏一事，前后一韵到底，其合曲有一定的方式（比如有［尾］，另外，还在中间插了一支［赚］）。唱赚的这四个体式特征和宋鼓吹套曲存在很大的相似性，这说明两者之间存在着某种渊源关系。有两个特征完全相同，即它们都用同一宫调之曲，合数曲以咏一事。有一个特征存在类似之处，即它们都有一个固定的结尾部分，但名称不同，鼓吹套曲用［导引］，该赚词用［尾］。唯一不同的是，鼓吹套曲各曲押不同的韵部，而唱赚各曲押同一个韵部，这表现了唱赚在合曲艺术上的提高和发展，即开始有意地追求各曲在声韵上的统一性。在套曲的发展史上，这是至关重要的一步。

唱赚是由缠令、缠达发展而来的，它在体式上的这四个特征当自缠令、缠达继承和发展而来。由于缠令、缠达曲辞今不存，所以其在宫调（是否用同一宫调之曲）、主题（是否合数曲以咏一事）和用韵（是否押同一个韵部）等三个方面的体式特征，今天已不可确知。但根据有关的文献记载，尚可以探讨它们的合曲方式，即合数曲以咏一事的组合数支曲调的方法和形式。

《都城纪胜·瓦舍众伎》最早记载了缠令、缠达的名称，并对其作了解说：“唱赚在京师日，有缠令、缠达：有引子、尾声者，为‘缠令’；引子后只以两腔互迎循环间用者，为‘缠达’。”② 《梦粱录·妓乐》转抄了这段文字，唯把“在京师日”换成了“在京时”。学者对此阐释不一。由于曲辞无存，所以事实上也无法以实例验证诸说谁确。有的学者，尝试用诸宫调和北套中缠令、缠达的所谓遗存来证实自己说法的正确性，但所谓遗存毕竟不等于原曲，其间面目改变凡几，实不可知，故此门径可取与否尚需审慎考虑。是以今日要务，唯有细参其定义一途。而反复寻绎之下，其定义实已非常清晰，完全能够弄清缠令、缠达的合曲方式。二者并举，因其有一个共同点，即“缠”。缠之意，乃以两绳比喻两支曲调（两腔）交相缠绕（互迎循环间用），互迎一次，只能谓之“交（合）”，至少互迎两次，才能谓之“缠（绕）”，是知引子后两支曲调必须最少各出现两次，才能谓之“缠”。二者的不同处在于，缠达乃“引子后只以两腔互迎循环间用者”，则知缠令不仅仅是

---

① 王国维《宋元戏曲史》第4章，第47页，北京，东方出版社，1996。

② 灌圃耐得翁《都城纪胜》，第97页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

"引子后只以两腔互迎循环间用者"明矣。要之，缠达、缠令，都有引子，引子后都有两腔互迎循环间用，唯缠令多出一尾声用以结尾，缠达无尾声。如此，一套缠达的曲数至少应该有五支，其合曲方式是：[引子]，[曲甲]、[曲乙]，[曲甲]、[曲乙]（，[曲甲]、[曲乙]，……、……）。一套缠令的曲数至少应该有六支，其合曲方式是：[引子]，[曲甲]、[曲乙]，[曲甲]、[曲乙]（，[曲甲]、[曲乙]，……、……），[尾声]。

这种合曲方式，也明显地受到了鼓吹套曲的影响。《宋史·乐志》第15卷记载宋初鼓吹歌曲的用曲情况说："宋初因之，车驾前后部……歌[导引]一曲。……又大礼，车驾宿斋所止，夜设警场……歌[六州]、[十二时]，每更三奏之。凡祀前一日，上御青城门观奏严。若车架巡幸，则夜奏于行宫前……"① 可以看出，从车驾出行到宿斋警严，鼓吹歌曲的合曲方式是：[导引]，[六州]、[十二时]，[六州]、[十二时]，[六州]、[十二时]，……、……。这和缠达的合曲方式何其相似乃尔！《乐志》此处没有提及鼓吹回仗时的情况，实际上，鼓吹回仗时还要歌[导引]一曲。如此，从车驾出行到宿斋警严再到鼓吹回仗，鼓吹歌曲的合曲方式是：[导引（第一曲）]，[六州]、[十二时]，[六州]、[十二时]，[六州]、[十二时]，……、……，[导引（第二曲）]。这和缠令的合曲方式又是多么雷同！上文已引述宋鼓吹所用角手乐工，或取于诸军，或取于近畿诸州，或追府县乐工备数。而这些府县乐工中，就可能有民间俗唱艺人；即或没有，以宋南郊大礼那种四方万姓咸来观瞻的盛况，其中必定有不少民间俗唱艺人杂于其中。他们既然熟悉鼓吹歌曲的合曲方式，当他们在创造俗唱新声时，自觉或不自觉将这种合曲方式运用于自己创造的俗唱新声，这种情况又有什么可以奇怪的呢！

当然，缠达、缠令的合曲方式，并非机械地套用鼓吹歌曲的合曲方式。其创造性地发展之处在于：鼓吹歌曲"每更三奏之"的两支曲子[六州]和[十二时]，其曲辞在每次曲调重复演奏时都是一样的；而作为民间俗唱，出于迎合听众的需要，缠达、缠令"互迎循环间用"的两支曲子，其曲辞在每次曲调重复演唱时肯定应该是不同的。

3. 宋鼓吹套曲和元套数的起源问题

---

① 脱脱《宋史》，卷140，第3301－3302页，北京，中华书局，1977。

套数，又称“套曲”、“大令”，其定义最早见于元代芝庵《唱论》。① 一般认为，成熟的套数在体式上具备如下特征：以音乐而言，套数须由数支不同的曲调缀合而成，其合曲有一定的方式可循，数支不同的曲调属于同一宫调，通常在结尾部分还有［尾］或［煞］；以文辞而言，各曲须押同一部韵，合咏同一个主题。

学者论套数的起源，每每追溯到诸宫调，上溯到缠令、缠达和唱赚，甚至探源于唐宋大曲。遗憾的是，迄今未有人注意到两宋鼓吹套曲和元套数在体式上的诸多相似性。余意弄清这种程度惊人的相似性，对于探讨套数的起源问题，或许能提供一个新的视角。

王国维《宋元戏曲考》：“合曲之体例，始于鼓吹见之。”王氏在论述宋鼓吹歌曲时未涉宫调，可能未尝注意到这一点。上文已述宋鼓吹套曲最迟自仁宗天圣以后，已有比较固定的宫调配属。所以，宋鼓吹套曲不仅仅是最早的“合曲之体例”，而且是最早的同宫异曲之体。

作为最早的同宫异曲之体，宋鼓吹套曲和元套数在体式特征上存在着相当程度的相似性。从音乐方面看，两者都由数支不同曲调联缀而成，而且这数支曲调还属于同一宫调，换句话说，两者都属于同宫异曲之体；此外，元套数结尾部分通常有［尾］或［煞］，而宋鼓吹套曲结尾有［导引］或［降仙台］。当然，相对于宋鼓吹套曲固定的三曲、四曲或五曲体制而言，元套数在曲调的选择和运用上具有更大的自由度和开放性。自文辞角度言，二者都是紧紧围绕一个主题而写，合数曲以咏一事。不同之处在于，元套数各曲皆押同一个韵部，而宋鼓吹套曲各曲各押一个韵部。宋鼓吹套曲在押韵方面，还没有自觉地去追求押同一个韵部，在声韵上把自己结合成一个整体，这恰恰反映出了它作为套数原始形态的面貌。另一方面，在宋鼓吹套曲中有许多两曲、甚至三曲押同一个韵部的现象，这已经不是偶然的巧合，这说明它已经在自觉不自觉地向着押同一个韵部的方向前进，并且昭示了套数成熟形态的面目。

学者论元曲的起源，每每着眼于音乐角度，这当然有道理。元套数作为元曲之一体，自然也不例外。但如果过分地强调音乐因素，恐怕也不无偏颇。因元套数乃音乐形式和文学形式的统一体，追溯其起源，必须合音乐与文辞二因素而讨论之。另外，因元套数乃“合曲之体例”，

---

① 芝庵《唱论》：“有尾声名套数”，见周贻白《戏曲演唱论著辑释》，第42页，北京，中国戏剧出版社，1962。

所以追溯其起源，只能追溯到最早的合曲之体即宋鼓吹套曲，而唐宋大曲中的各结构要素和宋金俗曲中的只曲只能构成套曲的“歌声变件”①。下面，本文试从套曲的体式特征着眼，沿着“用一宫调之曲，合数曲以咏一事”这一线索，梳理一下从宋鼓吹套曲到元套数的历史发展轨迹。

宋鼓吹套曲

上文已述，宋鼓吹歌曲最迟自仁宗天圣以来即已有比较固定的宫调配属，所以，宋鼓吹套曲乃最早的同宫异曲之体，即用一宫调之曲，合数曲以咏一事。其所用支曲，来自唐代遗声，还可能经过了宋教坊的加工新定。其合曲方式，具有明显的封闭性。有三曲体、四曲体和五曲体。各曲不押同一韵部，但已有许多两曲押同一韵部的现象，这表明了宋鼓吹套曲向押同一韵部方向演变的痕迹。

诚如王国维《宋元戏曲考·宋之乐曲》所言：“由以上所述宋乐曲观之，则传踏仅以一曲反复咏之，曲破与大曲则曲之遍数虽多，然仍限于一曲。至合数曲而成一乐者，唯宋鼓吹曲中有之。……合曲之体例，始于鼓吹见之。”② 自隋唐燕乐产生以来，除只曲外，还产生了好多乐曲形式。任二北《敦煌曲校录》所收“定格联章”类曲子词，也和传踏一样，仅以一曲反复咏之；赵令畤《侯鲭录》所收《商调·蝶恋花》亦以一曲反复咏之，唯穿插于元稹《会真记》中间，实乃传奇之附庸；曲破和大曲遍数虽多，但仍限于一曲。凡此种种，皆非“合曲之体例”。只有宋鼓吹套曲，乃是隋唐燕乐这一大的音乐系统中，现在已知最早出现的“合曲之体例”。此一合曲之体例的出现，不仅在音乐史上是一大捩关，在文学史上也是一个重要的转折。此后，缠令，缠达，唱赚，覆赚，乃至诸宫调，套数，元杂剧，都是沿着这一体例向前发展的。

缠令、缠达

今曲辞无存。唯《都城纪胜》和《梦粱录》中记载了其名称，并有定义式的解释。据此，可以推知其合曲方式：缠达为［引子］，［曲甲］、［曲乙］，［曲甲］、［曲乙］（，［曲甲］、［曲乙］，……、……）；缠令为［引子］，［曲甲］、［曲乙］，［曲甲］、［曲乙］（，［曲甲］、［曲乙］，……、……），［尾声］。其合曲方式明显受到了宋鼓吹套曲合曲方

① 芝庵《唱论》：“歌声变件，有：慢、滚、序、引、三台、破子、遍子、攧落、实催。全篇尾声，有：赚煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、拐子煞、三煞、七煞”。见周贻白《戏曲演唱论著辑释》，第37页，北京，中国戏剧出版社，1962。

② 王国维《宋元戏曲史》，第42页，北京，东方出版社，1996。

式的影响，其所用支曲，缠达恒为三调，缠令恒为四调，结构上的封闭性仍很明显。

关于缠达、缠令在宫调（是否用同一宫调）、主题（是否合数曲以咏一事）和用韵（是否押同一韵部）等方面的体式特征，由于曲辞不传，今天实难考知。学者或根据缠令、缠达在诸宫调和元曲中的所谓遗存，推测其应该用同一宫调，合数曲以咏一事，前后一韵到底。唱赚系由缠达、缠令发展而来，联系现今仅存的一套赚词来看，上述推测不无道理，但在无可靠的证据出现之前，也终归是推测而已，不宜展开过多的论述，更不能武断地确定原始的缠令、缠达，就是后世诸宫调和元曲中所谓遗存的那种样子。

然而缠令、缠达的出现，实是套曲发展史上的一大关键。要之，其吸取了宋鼓吹套曲的合曲方式，但将其演唱场合从宫廷转移到了市井瓦舍。这一演出场合的转变，使缠达、缠令能够更方便地吸收当时流行的民间俗曲为自己所用，从而为自身的发展增添了源源不断的活力，推动其向着唱赚所用曲调更加丰富灵活多变的方向发展。余意缠达、缠令还可能先于唱赚，实现了另一个意义重大的转变，即抛弃了宋鼓吹套曲的固定曲调，而代之以民间俗曲。考虑到缠令、缠达商业性演出的性质，出于吸引观众的需要，它们肯定要采用当时流行的受市井民众普遍喜爱的民间俗曲。正是这一商业性迎合倾向，使其获得了不断发展自身、完善自身的强大动力。

唱赚

唱赚由缠令、缠达发展而来。《都城纪胜·瓦舍众伎》："唱赚在京师日，有缠令、缠达……中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有［四片太平令］，或赚鼓板（原注：即今拍板大筛扬处是也），遂撰为［赚］……凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔也。"① 由于王国维的发现之功，我们今天得以一窥赚体的面目。其用同一宫调之曲，合数曲以咏一事，前后一韵到底，这三个体式特点应该是自缠令、缠达继承而来的；最少，前两个体式特点宋鼓吹套曲即已具备。

但相比缠令、缠达，唱赚在合曲方式上已经有了巨大的发展。从

① 灌圃耐得翁《都城纪胜》，第97页，《东京梦华录》（外四种），北京，古典文学出版社，1957。

《事林广记》所保存的“圆社市语”［中吕宫·圆里圆］所用曲调看，唱赚保留了缠令、缠达的某些痕迹，还有［尾声］，但其所用曲调的丰富性和组合的灵活性，已经不是缠令、缠达所可同日而语的了。虽然只有一套九曲，但也从一个侧面，验证了《都城纪胜》“兼慢曲、曲破、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔”的叙述。

元套数

其体式特点和唱赚基本一致。以音乐而言，其用同一宫调之曲，合数曲以成一乐；以文辞而言，其合数曲以咏一事，各曲押同一韵部。所有这些体式特征，元套数和唱赚皆毫无二致。唯以现存材料看，元套数的结尾部分要较唱赚丰富得多。现存的一套唱赚，其结尾只有［尾声］一支曲子，而元套数结尾部分可以是一支曲子，也可以多于一支曲子；另外，元套数的结尾部分名称繁多，大致可分为“尾”和“煞”两大类，元陶宗仪《辍耕录》载北曲曲牌 516 名，仅“煞”、“尾”即有 53 名。

综上所述，元套数的形式和材料，在南宋唱赚中就已全部具备，而唱赚乃由北宋缠令、缠达发展而来。此四者所属皆宋金元民间俗曲系统，而其间所用曲调，或有唐宋大曲、曲破和词曲的遗声或变体，其渊源一脉相承，于血缘上自属近亲无疑。然推原其合曲之体例，则须上溯到宋初鼓吹套曲。宋鼓吹曲，虽和民间俗曲判然有别，然其作为隋唐燕乐系统中最早出现的同宫异曲之体，其合曲之体例既为民间所熟知，自不妨为民间俗曲所借用，是则其于元套数之发生，亦与有功焉。

作者简介：李骜，字驯之，1973 年 4 月生，山东临沂人。首都师范大学中国诗歌研究中心 2008 级文学博士。

汉唐乐府诗中歌辞性题目的诗体意义

——以“歌”体诗为中心

◇王立增

（徐州，徐州师范大学文学院，221116）

提　要：汉唐乐府诗中的歌辞性题目具一定的诗体意义。对此，唐宋时期已有人认识到它们之间的差别起自汉代，缘于音乐的影响，并体现为某些不同的文体特征。本文在梳理前人研究成果的基础上，对“歌”体诗的音乐背景及发展流变过程进行了论述。认为“歌”诗生成的音乐表演背景是“随口吟诵”、“即兴演出”，由此而造就了其早期的诗体特征：重应酬，善抒情，多以眼前事物为描写对象，形制短小，且骚体、七言倾向明显。到了魏晋南北朝至唐代，“歌”诗在题材上仍以应酬为主，其形式有些依然保持着传统，有些则七言化或长篇化，有些吸收了吴歌中四句为一层的特点，形成了七言四句一转韵的体式。但与“行”体诗相比，“歌”诗仍较为灵活开放。

关键词：乐府诗歌辞性　题目音乐背景　诗体特征　“歌”体诗

一

在汉唐乐府诗中，其题目后面经常会缀以“行”、“篇”、“歌”、“曲”、“引”、“谣”等字眼，日本学者松浦友久先生称之为“歌辞性诗题”。[①] 关于这些歌辞性题目的含义及诗体特征，明代徐师曾在综合前人说法的基础上，认为：

> 乐府命题，名称不一：盖自琴曲之外，其放情长言，杂而无方

① 〔日〕松浦友久撰，孙昌武、郑天纲译《中国诗歌原理》，第八篇“诗与音乐”，沈阳，辽宁教育出版社，1990。

者曰“歌”；步骤驰骋，疏而不滞者曰“行”；兼之曰“歌行”；述事本末，先后有序，以抽其臆者曰“引”；高下长短，委曲尽情，以道其微者曰“曲”；吁嗟慨歌，悲忧深思，以呻其郁者曰“吟”；因其立辞之意曰“辞”；本其命篇之意曰“篇”；发歌曰“唱”；条理曰“调”；愤而不怒曰“怨”；感而发言曰“叹”。又有以“诗”名者，以“弄”名者，以“章”名者，以“度”名者，以“乐”名者，以“思”名者，以“愁”名者。此编虽不悉载，然观所录，亦可触类而长之矣。①

对此，有些人持反对意见，如许学夷在《诗源辩体》卷3中说：“汉人乐府五言，有歌、行、篇、引等，目名虽不同，而体则无甚分别。后人必欲于乐府诸名辩之，恐不免穿凿耳。”② 近人王易在《乐府通论·辨体第三》中更是针对徐师曾的说法表示：“诸所释虽似明切，实亦强立界说耳；按诸古辞，未必一一符其义也。夫昔人命篇，每出偶然，声情所趋，无取琐屑，曰歌曰唱曰行曰引，曰曲曰调，曰吟曰叹，曰辞曰篇，初未尝深致意于彼此之间，必求说以凿之，无乃拘墟。”③ 的确，徐师曾对部分歌辞性题目的解说有牵强附会、模糊不清的地方（如“引”），而且，也确实有一些乐府诗可以带不同的歌辞性题目，如《壮士行》与《壮士吟》，《襄阳曲》与《襄阳乐》，《采菱曲》与《采菱行》，《长歌引》与《长歌行》，《白纻歌》、《白纻曲》、《白纻篇》与《白纻辞》等，从篇章体制上看似乎并没有多大的区别，即如胡应麟所言：“汉、魏歌行吟引，率可互换。唐人稍别体裁，然亦不甚远也。”④ 但因此而否认这些歌辞性题目的诗体意义，却是不符合事实的。为此，我们有必要追溯一下历史上人们最初对该问题的看法。

汉魏南北朝时期，人们使用歌辞性题目似乎是约定俗成，并没有留下多少文字性的说明材料。宋人常征引《宋书·乐志》中有“诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人

① 徐师曾《文体明辨序说》，第104页，北京，人民文学出版社，1998。

② 许学夷《诗源辩体》，第3卷，第67—68页，北京，人民文学出版社，1987。

③ 王易《乐府通论》，第43页，上海，中国文化服务社，1948。

④ 胡应麟《诗薮》，内编第3卷，第48页，上海，上海古出版社，1958。

六义之余也”,① 但此条材料不见于今本《宋书》。今见最先对歌辞性题目进行解说的是唐代元稹的《乐府古题序》。文中说：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚。是后，诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。由操而下八名，皆起于郊庙、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者，总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。而纂撰者，由诗而下十七名，尽编为《乐录》。②

在元稹看来，这些歌辞性题目之间的差别是由辞乐相配的先后次序所决定的：“操”以后的八名是“由乐以定词”，而“诗”以下的九名是“选词以配乐”。对元稹的说法，宋人王灼不以为然。他在《碧鸡漫志》中说：“微之分诗与乐府作两科，固不知事始。又不知后世俗变，凡十七名皆诗也。诗即可歌，可被之管弦也。元以八名者近乐府，故谓由乐以定词。九名者本诸诗，故谓选词以配乐。今乐府古题具在，当时或由乐定词，或选词以配乐，初无常法。习俗之变，安能齐一。”③ 但他又说：“古诗或名曰乐府，谓诗之可歌也。故乐府中有歌有谣，有吟有引，有行有曲。”④ 看来王灼虽然不同意元稹的解说，但还是承认乐府诗中存在着由歌辞性题目所构成的诗体。

事实上，宋人大都承认歌辞性题目的诗体意义。比如，吴曾《能改

---

① 如后文所引吴曾的《能改斋漫录》、曾敏行的《独醒杂志》、郭茂倩的《乐府诗集》等。

② 冀勤校点《元稹集》，第23卷，第254页，北京，中华书局，1982。

③ 王灼《碧鸡漫志》，见唐圭璋编《词话丛编》，第79页，北京，中华书局，1986。

④ 王灼《碧鸡漫志》，见唐圭璋编《词话丛编》，第73页，北京，中华书局，1986。

斋漫录》云：

> 《西清诗话》谓："蔡元长尝谓之曰：'汝知歌行吟谣之别乎？近人昧此，作歌而为行，制谣而为曲者多矣。且虽有名章秀句，苦不得体。如人眉目娟好，而颠倒位置，可乎？'余退读少陵诸作，默有所契，惟心语口，未尝为人道也。"予按，《宋书·乐志》曰："诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。"然则歌行吟谣，其别岂自子美邪？①

从所引《西清诗话》中蔡元长对当时"作歌而为行，制谣而为曲"以至于"虽有名章秀句，苦不得体"的不满可以看出，至少像蔡元长这样的人还能分辨出"歌"体诗、"行"体诗、"谣"体诗和"曲"体诗的不同。但吴曾推想其区别自杜甫开始却是不正确的。曾敏行《独醒杂志》卷十云："少陵古诗有歌、行、吟、叹之异名，每与能诗者求其别，讫未尝犁然当于心也。尝观宋之《乐志》，以为诗之流有八：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹。少陵其必有所祖述矣。"② 曾敏行的意见富有启发性，杜少陵"所祖述"的其实正是汉代乐府诗。郭茂倩在《乐府诗集》卷61《杂曲歌辞》序中引《宋书·乐志》说："汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。"③ 后来明代的胡应麟也说："曰歌，曰行，曰吟，曰操，曰辞，曰曲，曰谣，曰谚，两汉之音也。"又，"行者，歌中之一体，创自汉人明矣。"④ 在汉代，由于这些歌辞性题目都是曲调名，因而它们之间的不同是受音乐的制约和实际演出的需要而形成的。从这个角度看，元稹试图从辞乐相配的先后关系来探源，途径是正确的，其中的一些说法（如认为操、引是琴曲）也没有错，但其说过于笼统，不够具体深入（因为"先辞后乐"与"先乐后辞"本来就是古代辞乐相配的两种基本

① 吴曾《能改斋漫录》，第10卷，第287—288页，上海，上海古籍出版社，1960。

② 曾敏行《独醒杂志》，影印文渊阁《四库全书》，第1039册，第584页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第61卷，第884页，北京，中华书局，1979。

④ 胡应麟《诗薮》，内编，第1卷，第1页，上海，上海古籍出版社，1958。

方式），对“行”、“篇”的解释也未必得当。宋代的施德操也试图从入乐角度来探讨歌辞性题目的含义，他在《北窗炙輠录》中说：

> 余所谓歌、行、引本一曲尔，一曲中有此三节：凡始发声谓之引，引者，谓之导引也；既引矣，其声稍放焉，故谓之行，行者，其声行也；既行矣，于是声音遂纵，所谓歌也。……可见唯一曲备三节，故引自引、行自行、歌自歌，其音节有缓急，而文义有终始，故不同也，正如今大曲有入破、滚、煞之类，今诗家既分之，各自成曲，故谓之乐府，无复异制矣。①

施氏把“歌”、“引”、“行”看成是“一曲中的三节”，是参照唐宋大曲的结构而得出的结论。沈括《梦溪笔谈》云：“元稹《连昌宫词》有‘逡巡大遍凉州彻’。所谓大遍者，有序、引、歌、䎘、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。”② 但歌辞性题目起于汉代，与唐宋大曲绝然不同。如果真如他所言，一曲中有“引”、“行”、“歌”三段的话，那么就应该存在某某引、某某行和某某歌在音乐上为同一曲、在所咏对象上为同一主题的乐府诗，但现存材料里没有这样的例证。况且，“引”属琴曲，“行”属相和曲，“歌”则多是杂歌和吴歌，难以同属一曲。因此，唐宋时期虽然有些人已经认识到了这些歌辞性题目之间的差别源于汉代，乃因音乐的影响而致，但还没有揭示出它们的真正本质。

宋代还有许多人力图从文体角度释之，如李之仪《姑溪居士全集》卷16《谢人寄诗并问诗中格目小纸》中说：

> 凡所谓古与近体，格与半格，及曰叹、曰行、曰歌、曰曲、曰谣之类，皆出于作者一时之所寓，比方“四诗”而强名之耳。方其意有所可，浩然发于句之长短，声之高下，则为“歌”。欲有所达，而意未能见，必遵而引之，以致其所欲达，则为“行”。事有所感，形于嗟叹之不足，则为“叹”。千岐万辙，非诘屈折旋，则不可尽，

① 施德操《北窗炙輠录》，卷上，见影印文渊阁《四库全书》，第1039册，第375页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 沈括《梦溪笔谈》，第5卷，见影印文渊阁《四库全书》，第862册，第733页，上海，上海古籍出版社，1987。

则为“曲”。未知其实而遽欲骤见，始仿佛传闻之得而会于必至，则为“谣”。“篇”者，举其全也。①

释惠洪《天厨禁脔》卷中说：

夫谓之“行”者，达其词而已，如古文而有韵者耳。自唐陈子昂一变江左之体，而歌行暴于世，作者辈能守其法，不失为文之旨，唯杜子美、李长吉。今专指二人之词以为证。夫谓之“歌”者，哀而不怨之词，有丰功盛德则歌之，诡异希奇之事则歌之。其词与古诗无以异，但无铺叙之语，奔骤之气。其遣语也，舒徐而不迫，峻特而愈工。吟讽之而味有余，追绎之而情不尽。叙端发词，许为雄夸跌荡之语，及其终也，许置讽刺伤悼之意。此大凡如此尔。

“行”者词之遣无所留碍，如云行水流，曲折溶曳，而不为声律语句所拘。但于古诗句法中得增辞语耳。如李贺《将进酒》、《致酒行》、《南山田中行》，杜甫《丽人行》、《贫交行》、《兵车行》。

“歌”者亦古诗之流，但有卓绝之事，可以歌咏者，至节要处，任其词为抑扬之语。如李贺《觱篥歌》、《采玉歌》、《莫舞歌》，杜甫《醉时歌》、《乐游园歌》、《山水障歌》。②

张表臣《珊瑚钩诗话》卷3说：

猗迁抑扬，永言谓之“歌”；非鼓非钟，徒歌谓之“谣”；步骤驰骋，斐然成章谓之“行”；品秩先后，叙而推之谓之“引”；声音杂比，高下短长谓之“曲”；吁嗟慨叹，悲忧深思谓之“吟”。③

姜夔《白石道人诗说》中说：

---

① 李之仪《姑溪居士全集》，见影印文渊阁《四库全书》，第1120册，第463页，上海，上海古籍出版社，1987。

② 释惠洪《天厨禁脔》，见张伯伟编校《稀见本宋人诗话四种》，第141－144南京，江苏古籍出版社，2002。

③ 张表臣《珊瑚钩诗话》，见何文焕辑《历代诗话》，第476页，北京，中华书局，1981。

守法度曰诗，载始末曰引，体如行书曰行，放情曰歌，兼之曰歌行。悲如蛩螀曰吟，通乎俚俗曰谣，委曲尽情曰曲。①

前面已经论述过，歌辞性题目的区别在汉代是缘于音乐的不同，可是到了南北朝及唐代，因先前的曲调散佚，② 大部分乐府诗已不再入乐演唱，这时候歌辞性题目之间的区别必然会转入文学层面，③ 具体落实为题材、体制、风格、表现手法等诸种文本上的特征，即如赵孟坚《赵竹潭诗集序》所云："至唐而歌、行、吟、谣、怨、叹、词、曲等此而律生焉，诗之体备而诗亦变矣。"④ 宋人正是看到了这一点，因而撇开其音乐性而探索其文体特征。上引李之仪、释惠洪、张表臣、姜夔等人的解说，已经接触到了某些歌辞性题目的诗体特征，开启了后人从文体角度研究歌辞性题目的先河——事实上，后来元明清时期对该问题的探讨正是沿袭宋人而来，且只在个别细节上有所发展，总体上未能有所突破。当然，宋人的有些说法太过于离谱，以致遭人讥笑，清代冯班在《钝吟杂录》中就说："谓之曰'行'，本不知何解。宋人云：体如行书。真可掩口也。"⑤

综上所述，可以表明：唐宋时期，人们不仅承认歌辞性题目的诗体意义，而且已经认识到了它们之间的差别起自汉代，缘于音乐的影响，并体现为某些不同的文体特征。我们知道，唐人创作了大量的乐府诗，代表着文人乐府诗趋于繁荣的阶段，而宋人对乐府诗进行了全面的整理和总结（如刘次庄编《乐府集》、郭茂倩编《乐府诗集》），因而唐宋人的认识应该比后代更接近于历史真实。正因为这样，宋代以后仍有一些

---

① 姜夔《白石道人诗说》，见何文焕辑《历代诗话》，第681页，北京，中华书局，1981。

② 刘宋时期王僧虔的《大明三年宴乐伎录》和陈释智匠的《古今乐录》里都记载了大量的曲调"不传"或"不歌"。此二书已佚，郭茂倩《乐府诗集》有所征引，可参看。

③ 王昆吾先生指出："唐代诗题中的'行'，所代表的只是一种文学体裁（拟乐府体、歌行体），而不是音乐的体裁。"见其《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第334页，北京，中华书局，1996。

④ 赵孟坚《彝斋文编》，第3卷，见影印文渊阁《四库全书》第1181册，第330页，上海，上海古籍出版社，1987。

⑤ 冯班《钝吟杂录》，见王夫之等撰《清诗话》，第42页，上海，上海古籍出版社，1963。

人按照歌辞性题目来分类编排诗集，如明代黄溥的《诗学权舆》、李伯玙的《文翰类选大成》、臧懋循的《唐诗所》① 都是如此，近人胡才甫在《诗体释例》② 一书中更是明确把这些歌辞性题目视作不同的诗体，进行了举例说明。因此，在文体研究日益细致化的今天，我们完全有必要进一步弄清楚这些歌辞性题目的诗体意义。

二

对歌辞性题目的诗体意义进行卓有成效的研究是从上世纪 80 年代后开始的。据笔者所见，较具代表性的成果有：日本学者松原朗曾撰《杜甫歌行诗论考——论“歌”诗与“行”诗的对立》、《歌行的形成过程——论初唐的歌行》、《盛唐时期歌行的发展——论李白的第一人称的歌行》、《杜甫的歌行——在歌行史上的位置》、《李白的歌行——论歌行与咏物的关系》等文章，主要对李白、杜甫的“歌”诗与“行”诗进行了研究，并论及“歌”、“行”、“篇”的变化；③ 葛晓音先生在《新乐府的缘起和界定》、《初盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其与七古的分野》、《关于“行”之释义的补正》等系列文章中对部分歌辞性题目的题材、形式等特征进行了初步概括，并提出了一些富于启发性的见解，如“以‘篇’为题的乐府不少是从‘行’诗变的”，“‘歌行’的意义主要在‘行’，即‘×歌之行’，而不是‘歌’加‘行’”；④ 王师昆吾先生在考察了《乐府诗集》“杂歌谣辞”、“琴曲歌辞”、“舞曲歌辞”中的歌辞性题目后指出，“‘歌’、‘曲’、‘辞’等等类名，在唐代

---

① 值得注意的是，臧懋循在《唐诗所》里把唐人拟写的旧题乐府诗称为“古乐府”，将唐人拟写的歌辞性题目诗称为“乐府系”。

② 胡才甫《诗体释例》，上海，中华书局，1937。

③ 〔日〕松原朗：《杜甫歌行诗论考》，载《中国文学研究》第 8 期，早稻田大学中国文学研究会，1983；《歌行的形成过程》，载《中国文学研究》第 9 期，早稻田大学中国文学研究会，1983；《盛唐时期歌行的发展》，载《中国诗文论丛》第 3 集，中国诗文研究会，1984；《杜甫的歌行》，载《中国诗文论丛》第 4 集，中国诗文研究会，1985；《李白的歌行》，载《中日李白研究论文集》，中国展望出版社，1986。

④ 葛晓音：《新乐府的缘起和界定》，载《中国社会科学》1995 年第 3 期；《初盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其与七古的分野》，载《文学遗产》1997 年第 5 期；《关于“行”之释义的补正》，载《文学遗产》1999 年第 4 期。

的使用是相当规范的，它们同歌辞配合音乐的性质有必然联系"，又说："命题之中，有文学的考虑，而不仅是音乐的考虑。"① 他还对"歌"、"操"、"弄"、"谣"等歌辞性题目的音乐特点进行了考察；钱志熙先生在《论建安诗歌与音乐艺术的关系》一文中对"篇"的标题意义提出新说，认为"以'篇'系题可能正说明这种拟乐府诗是以文章辞藻为主，不同于真正的乐歌"；② 薛天纬先生在《唐代歌行论》③ 一书中也曾论及了一些歌辞性题目的特点。此外，崔炼农的《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究》、④ 李会玲的《"歌行"本义考》、⑤ 笔者的《乐府诗题"行"、"篇"的音乐含义与诗体特征》、⑥ 傅江的《"篇"诗论》⑦ 等论文也都从不同的角度对部分歌辞性题目进行了探讨。这些成果的出现，充分说明该问题富有学术价值，值得进一步深入思考和研究。本文限于篇幅，在这里仅选取"歌"体诗为中心，试图描述出它最初形成时的音乐表演背景及发展流变过程。

在笔者看来，这些诗体建构的机制是：受音乐的制约或表演的需要形成了它们最初的文体特征，后来经过文人的大量模仿得以强化和稳定。如果在发展过程中受外部因素的影响较小，那么，它的文体特质就始终是单一的，比如"谣"体诗，文人之作依然继承了民间"谣"诗的特点，无非是在使用的语词方面较为文雅。倘若受到了外界较大的影响，或是自身发生了某种蜕变，那么它后来形成的文体特征就与当初的情形有了较大的不同，甚至还会演变成另一种文体，"行"诗发展为"歌行"的过程就是如此。⑧ 事实上，我国古代大多数文体的确立过程都可

---

① 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第333页、第335页，北京，中华书局，1996。

② 钱志熙《论建安诗歌与音乐艺术的关系》，载《原学》第四辑，第116页，北京，中国广播电视出版社，1996。

③ 薛天纬《唐代歌行论》，北京，人民文学出版社，2006。

④ 崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系——乐府唱奏方式研究》，载《西南民族大学学报》2004年第1、2期。

⑤ 李会玲《"歌行"本义考》，载《武汉大学学报》（人文科学版）2006年第6期。

⑥ 王立增《乐府诗题"行"、"篇"的音乐含义与诗体特征》，载《文学遗产》2007年第3期。

⑦ 傅江《"篇"诗论》，新疆师范大学硕士学士位论文，2006。

⑧ 葛晓音先生在《初盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其与七古的分野》（载《文学遗产》1997年第5期）一文中有细致的论述，可参看。

作如是观，当然这已是另外一个值得关注的学术命题了。

（一）“歌”体诗的音乐特点与实际表演

“歌”出现最早，胡震亨在《唐音癸签》卷1中便说“歌最古”。① 最初的意义是指拉长声调的一种说话方式，《礼记·乐记》云：“歌之为言也，长言之也。”② 因而早期的“歌”专指人发出来的声音，故《释名》谓“人声曰歌”，③ 与表示器乐之声的“曲”相区别。“徒歌”就是从这一含义上发展而来的。乐府诗中以“歌”命名的类别，基本上都是取“徒歌”之意，如相和歌本是“街陌讴谣”，吴歌“始亦徒歌”，但歌也是“无弦节”。后来“歌”的概念扩大，出现了“弦歌”、“笙歌”等，用来表示配入器乐的乐歌，于是汉儒又有了新的解释：“歌者，比于琴瑟也”、④ “曲和乐曰歌”⑤。再到后来，“歌”成为区别于徒诗的泛称概念，⑥ 如《唐音癸签》卷一谓：“歌，曲之总名。”⑦

一般来说，事物初起时的特征往往是事物最为本质的特征。“歌”之意义虽然到后来有所变化，但其最为本质的特点仍然是“徒歌”。因此，早期的“歌”诗多是人们随口吟诵而成，如：

> 夏人饮酒，醉者持不醉者，不醉者持醉者，相和而歌曰：“盍归于亳，亳亦大矣。”故伊尹退而闲居，深听乐声，更曰：“觉兮较兮，吾大命格兮。去不善而就善，何乐兮。”（《尚书大传》）⑧
>
> 孔子蚤作，负手曳杖，消摇于门，歌曰：“泰山其颓乎，梁木

---

① 胡震亨《唐音癸签》，第1卷，第2页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 《礼记》，见阮元校刻《十三经注疏》，第1545页，北京，中华书局，1980。

③ 《释名》，第7卷，见影印文渊阁《四库全书》第221册，第415页，上海，上海古籍出版社，1987。

④ 《诗经·行苇》毛传，见阮元校刻《十三经注疏》，第534页，北京，中华书局，1980。

⑤ 《诗经·园有桃》毛传，见阮元校刻《十三经注疏》，第357页，北京，中华书局，1980。

⑥ 汉唐乐府诗中，部分郊庙歌辞带有“歌”，如《安世房中歌》、《降神歌》、《飨神歌》、《登歌》、《夕牲歌》、《迎送神歌》、《食举歌》等，正是立足于这一含义而命名的。因其具有很强的仪式性，传播范围极小，故不在本文的论述范围之内。

⑦ 胡震亨《唐音癸签》，第1卷，第2页，上海，上海古籍出版社，1981。

⑧ 伏胜撰、孙之騄辑《尚书大传》，见影印文渊阁《四库全书》第68册，第397页，上海，上海古籍出版社，1987。

其坏乎，哲人其萎乎。”（《礼记·檀弓上》）①

《别鹤操》，商陵牧子所作也。娶妻五年而无子，父兄将为之改娶，妻闻之，中夜起，倚户而悲啸。牧子闻之，怆然而悲，乃歌曰：“将乖比翼隔天端，山川悠远路漫漫，揽衣不寝食忘餐。”后人因为乐章焉。（崔豹《古今注》）②

“歌”既然是随口吟诵，那么它便没有固定的曲调或声腔，在表演时可能仅是依字声成腔，通过对语言声调的夸张处理，使其旋律化，以区别于日常说话，因而冯班在《钝吟杂录》中说：“声成文谓之歌。”③尽管如此，它还是和那种天籁式的“谣”有明显的区别，因为它毕竟表现出了较强的音乐性。主要是：（1）有节奏，如《击壤歌》是“击壤”时所歌，④《商歌》是“击牛角”而歌，⑤庄子曾“鼓盆而歌”，⑥《渔父歌》是“鼓枻”而歌，⑦《戚夫人歌》是“舂而歌”；⑧（2）采用赓唱或相和的形式，如《赓歌》是帝庸与皋陶的赓唱，⑨《卿云歌》是“俊乂百工相和而歌”，⑩《广川王歌》是“使美人相和歌之”；⑪（3）配弦或伴舞，如百里奚“援琴抚弦而悲歌”，⑫《李夫人歌》曾“令乐府诸音家

---

① 《礼记》，见阮元校刻《十三经注疏》，第1283页，北京，中华书局，1980。

② 崔豹《古今注》，见影印文渊阁《四库全书》，第850册，第104页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 冯班《钝吟杂录》，见王夫之等撰《清诗话》，第37页，上海，上海古籍出版社，1963。

④ 皇甫谧《帝王世纪》，见《丛书集成初编》，第3701册，第9页，北京，中华书局，1985。

⑤ 刘安撰、高诱注《淮南鸿烈解》，第12卷，见影印文渊阁《四库全书》，第848册，第637页，上海，上海古籍出版社，1987。

⑥ 郭庆藩《庄子集释》，第6卷下，新编诸子集成本，第614页，北京，中华书局，1961。

⑦ 洪兴祖《楚辞补注》，第7卷，第180页，北京，中华书局，1983。

⑧ 班固《汉书》，第97卷上，第3937页，北京，中华书局，1962。

⑨ 《尚书》，第5卷，见阮元校刻《十三经注疏》，第144页，北京，中华书局，1980。

⑩ 伏胜撰、孙之騄辑《尚书大传》，见影印文渊阁《四库全书》，第68册，第393页，上海，上海古籍出版社，1987。

⑪ 班固《汉书》，第53卷，第2431页，北京，中华书局，1962。

⑫ 转引自逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第27页，北京，中华书局，1983。

弦歌之”,[1]《燕王歌》是“王自歌，华容夫人起舞”,[2]吴歌“始皆徒歌，既而被之管弦”;[3]（4）有多种演唱方式。如“长歌”与“短歌”，郭茂倩说：“崔豹《古今注》曰‘长歌、短歌，言人寿命长短，各有定分，不可妄求。’按古诗云‘长歌正激烈’，魏武帝《燕歌行》云‘短歌微吟不能长’，晋傅玄《艳歌行》云‘咄来长歌续短歌’，然则歌声有长短，非言寿命也。”[4]张衡《西京赋》：“女娥坐而长歌。”[5]刘桢《鲁都赋》:“和颜扬眸，眄风长歌。”[6]又有“缓歌”、“放歌”、“浩歌”等。“缓歌”，源于缓声，郭茂倩说：“按缓声本谓歌声之缓。”[7]“放歌”，即放声歌唱。“浩歌”是大声歌唱，《楚辞·九歌·少司命》中云：“望美人兮未来，临风怳兮浩歌。”[8]

由于“歌”多是随口吟诵，因而适宜即兴表演，便于在应酬场合（尤其是在酒宴上）使用。如《夏人歌》是桀与大臣饮酒时所歌，《冻水歌》、《穗歌》、《齐庄公歌》都是晏子参加饮宴时所歌，《大风歌》是刘邦“酒酣，击筑自歌”，《耕田歌》是刘章酒酣时进饮而歌，《李陵歌》是李陵置酒送别苏武时所歌，《燕王歌》是刘旦“会宾客群臣妃妾坐饮”时所歌，《广陵王歌》是刘胥夜饮时所歌。又，《史记》谓东方朔“酒酣，据地歌曰”。[9]《汉书》谓商丘成“醉歌堂下”。[10]也就是说，“歌”诗从产生之初就表现出很强的即兴应酬功能。

“歌”的上述特点被后世继承和发扬。在魏晋南北朝及唐代，“歌”依然是人们随口吟诵、即兴演唱的产物。相关的事例不胜枚举，如司马懿经过温地时，“见父老故旧燕饮累日，帝叹息，怅然有感，为歌”;[11]孙皓的《尔汝歌》是他与晋武帝饮酒时所唱；《谈薮》云：“北齐高祖

---

① 班固《汉书》，第97卷上，第3952页，北京，中华书局，1962。
② 班固《汉书》，第63卷，第2757页，北京，中华书局，1962。
③ 房玄龄《晋书》，第23卷，第717页，北京，中华书局，1974。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第30卷，第442页，北京，中华书局，1979。
⑤ 费振刚等辑校《全汉赋》，第419页，北京，北京大学出版社，1993
⑥ 费振刚等辑校《全汉赋》，第711页，北京，北京大学出版社，1993。
⑦ 郭茂倩《乐府诗集》，第65卷，第945页，北京，中华书局，1979。
⑧ 洪兴祖《楚辞补注》，第2卷，第73页，北京，中华书局，1983。
⑨ 司马迁《史记》，第126卷，第3205页，北京，中华书局，1959。
⑩ 班固《汉书》，第17卷，第663页，北京，中华书局，1962。
⑪ 房玄龄《晋书》，第1卷，第10页，北京，中华书局，1974。

常宴群臣，酒酣，各令歌，武卫斛律丰乐歌曰（辞略）”;① 李白《将进酒》:“与君歌一曲，请君为我倾耳听”;② 杜甫《屏迹三首》其一:“独酌甘泉歌，歌长击樽破”;③ 苏源明《小洞庭洄源亭宴四郡太守诗》序:“既醉，源明以手版扣弦而歌”;④ 韩愈《八月十五夜赠张功曹》:“君歌且休听我歌，我歌今与君殊科”;⑤ 刘禹锡《酬乐天扬州初逢席上见赠》:“今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神”;⑥ 白居易《短歌行》:“为君举酒歌短歌。歌声苦，词亦苦，四座少年君听取”⑦ 等等。王师昆吾先生曾指出，“唐人诗中所谓‘歌’，往往指实。歌时有舞，有叹，即兴作辞，击节唱和，有调。”⑧ 这些特点与其早期型态正是一脉相承的。

（二）先秦两汉“歌”体诗的特征

“歌”的概念虽然出现最早，又是使用最为广泛的歌辞性题目，但在乐府诗中以“歌”字作题目缀尾却经历了一个较长的过程。梁元帝《纂要》云:“齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，淫歌曰哇。又有清歌、高歌、安歌、缓歌、长歌、浩歌、雅歌、酣歌、怨歌、劳歌。振旅而歌曰凯歌，堂上奏乐而歌曰登歌，亦曰升歌。”⑨ 说明“歌”在最初的时候因不同的地域、演唱方式及表演场合而有不同的称呼。后来的一些文献资料如史传子书、笔记杂传在描述和记录这些歌辞时，多用“作歌”、“而歌”、“歌之”、“歌曰”、“歌云”等方式。再到后来，人们在整理和

---

① 转引自逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第2257页，北京，中华书局，1983。

② 瞿蜕园、朱金城校注《李白集校注》，第225页，上海，上海古籍出版社，1980。

③ 仇兆鳌注《杜诗详注》，第10卷，第882页，北京，中华书局，1979。

④ 彭定求等编、中华书局编辑部点校《全唐诗》（增订本），第255卷，第2856页，北京，中华书局，1999。

⑤ 钱仲联集释《韩昌黎诗系年集释》，第3卷，第257页，上海，上海古籍出版社，1984。

⑥ 卞孝萱校订《刘禹锡集》，第31卷，第421页，北京，中华书局，1990。

⑦ 顾学颉校点《白居易集》，第12卷，第226页，北京，中华书局，1979。

⑧ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第332页，北京，中华书局，1996。

⑨ 徐坚《初学记》，第15卷，第376页，北京，中华书局，1962。

编集这些歌辞时径直以“×歌”、“× ×歌”称之。[1] 现存的一些较早的诗集如《文选》、《玉台新咏》、《乐府诗集》等都是这样处理的。这些题名有的是以歌者之名为中心词，如《夏人歌》、《优孟歌》、《邺民歌》、《野人歌》、《孺子歌》、《戚夫人歌》、《越人歌》、《渔父歌》、《李陵歌》等；有以被咏人名为中心词的，如《李夫人歌》、《皇甫嵩歌》、《范史云歌》、《王世容歌》等；也有以地名为中心词的，如《甘泉歌》、《楚歌》、《徐州歌》、《豫州歌》、《并州歌》、《京兆歌》、《扶风歌》等；还有以所咏眼前之事物为中心词的，如《麦秀歌》、《黄鹄歌》、《采芑歌》、《弹铗歌》、《乌鹊歌》、《大风歌》等。因此，那些早期标“歌”的作品，实际上是在歌辞被记录编辑的过程中所加上的。

值得注意的是汉乐府中《长歌》、《短歌》、《缓歌》、《劳歌》、《艳歌》、《缓歌》、《雅歌》、《放歌》、《浩歌》、《怨歌》、《燕歌》、《悲歌》、《棹歌》、《满歌》等题目的命题。前文已说过，《长歌》、《短歌》、《缓歌》、《放歌》、《浩歌》都是因演唱方式的不同而命名的。《燕歌》乃燕地之歌。《艳歌》、《雅歌》因音乐风格而名之。《悲歌》、《怨歌》因抒情基调而命名。《劳歌》、《棹歌》是劳动中的产生的歌。《鞠歌》，陆机在《鞠歌行》序中说：“按《汉宫合》有含章鞠室、灵芝鞠室，后汉马防第宅卜临道，连合、通池、鞠城，弥于街路。《鞠歌》将谓此也。”[2]《满歌》不知因何而起。这一组题目最初就是以上述方式单独流传的，如上面所举的《鞠歌》。再如《棹歌》，魏明帝《棹歌行》中有“《棹歌》悲且凉”。[3] 在魏晋乐府机关演奏的相和曲及清商三调中，没有直接以“歌”命题的，这是因为“歌”代表了徒歌与歌谣的阶段，而乐府作为俗乐机关，以演奏丝竹器乐曲为特点，因此，郎廷槐《师友诗传录》述张庆笃语：“乐府自乐府，歌谣自歌谣，不相蒙也。”[4] 后来这些“歌”进入清商三调时被加上了弦奏，所以又被缀上“行”字，[5]《乐府诗集》卷八十三《杂歌谣辞》序中明言：“又有《长歌》、《短

---

① 薛天纬先生亦有类似的看法，可参。见其《唐代歌行论》第 4 页，北京，人民文学出版社，2006。

② 陆机著、金涛声点校《陆机集》，第 77 页，北京，中华书局，1982。

③ 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第 416 页，北京，中华书局，1983。

④ 郎廷槐《师友诗传录》，见王夫之等撰《清诗话》，第 128 页，上海，上海古籍出版社，1963。

⑤ 参逯钦立《相和歌曲调考》，载《文史》第 14 期，1982。

歌》、《雅歌》、《缓歌》、《浩歌》、《放歌》、《怨歌》、《劳歌》等行。”①所以今天我们看到的便是《长歌行》、《短歌行》、《缓歌行》、《放歌行》、《怨歌行》、《浩歌行》、《棹歌行》、《满歌行》等，从此它们便兼有了“歌”诗和“行”诗的共同特征。

早期的“歌”诗往往有感而发，言心志以抒情。歌者常常会将眼前所看到的事物作为描写对象，进而抒发自己内心的种种复杂情感，如《卿云歌》、《麦秀歌》、《黄鹄歌》、《冻水歌》、《穗歌》、《采芑歌》、《弹铗歌》、《松柏歌》、《龙蛇歌》、《鸟鹊歌》、《大风歌》、《天马歌》等都是这样。学术界对诗歌中的“兴”解释颇多，其实简单来看，“兴”就是早期的歌者在开口吟诵时所目见的事物，用它来含蓄地寄托自己的感情。这些感情或是无奈，如《采薇歌》、《曳杖歌》、《垓下歌》、《瓠子歌》；或是痛苦与悲伤，如《麦秀歌》、《悲歌》、《幽歌》、《广陵王歌》、《刘旦歌》、《乌孙公主歌》；或是惜别，如《骊驹歌》、《李陵歌》；或是赞美，如《大唐歌》、《画一歌》、《渔阳民为张堪歌》、《顺阳吏民为刘陶歌》等。前人已经察觉到了“歌”体诗的抒情特点，如前引姜夔《白石道人诗说》中云“放情曰歌”，黄溥《诗学权舆》卷1《诗之各格》中说歌是“放情长言，抑扬曲折，必极其趣”，②闻一多先生《歌与诗》中说“歌的本质是抒情的”③。早期“歌”诗中也偶有讽讽之歌，如《五子之歌》、《耕田歌》等，但数量少，而且大多是从个体恩怨得失的角度出发，后来就被其强大的应酬功能所取代了。④

在形制上，“歌”体诗最大的特点是短章杂言。⑤这一点很好解释。因为“歌”是随口吟诵而成，不可能预先去精心结撰，故篇制不会太长，⑥且属于口头传播，在语言上难以形成规整的形式。即如前文所引李之仪所言：“方其意有所可，浩然发于句之长短，声之高下，则为

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第83卷，第1165页，北京，中华书局，1979。

② 黄溥《诗学权舆》，第1卷，见《四库全书存目丛书》集部第292册，第11页，济南，齐鲁书社，1997。

③ 闻一多《歌与诗》，见《闻一多全集》，第184页，北京，三联书店，1982。

④ 魏晋南北朝至唐代，以“歌”体诗讽喻现实者仍较少，仅有赵整的《谏歌》、李白的《丁督护歌》、韦应物的《夏冰歌》、张籍的《野老歌》、刘禹锡的《插田歌》等不多的几首。

⑤ 葛晓音先生在《初盛唐七言歌行的发展》（载《文学遗产》1997年第5期）一文中也指出了先秦两汉“歌”诗为“短章”、“杂言”的特点，可参。

⑥ 当然，也有例外，如张衡的《同声歌》为五言24句，篇幅较长。

歌。”黄溥也说，歌体诗“不拘其句律，亦不严守其声韵”。[①] 徐师曾《文体明辨》中说得更明了：“杂而无方者曰歌。”尽管如此，仍有三点需予以说明：

（1）由于“歌”表现出一定的音乐性，如前文所论的“有节奏”、“相和”、“配弦或伴舞”等，因而在歌辞文本上有分层的倾向。《初学记》引《韩诗章句》中谓：“有章曲曰歌。”[②] 如《渔父歌》：“沧浪之水清兮，可以濯吾缨；沧浪之水浊兮，可以濯吾足”，[③] 可分为两层。这也就使歌诗具有节奏显明的特点。同时，由于歌诗是即兴而唱的，多出自于口语，所以在音调上顺畅流利。

（2）多骚体。先秦出现的《越人歌》、《卿云歌》、《夏人歌》、《获麟歌》、《徐人歌》、《渔父歌》等都带有“兮”字。依闻一多先生的解释，这是音乐的萌芽，是“歌的核心与原动力”，“合乎最原始的歌的性质”。[④] 两汉时期，由于汉代皇室来自楚地，所以整个社会上层制歌多用楚辞体，如《大风歌》、《垓下歌》、《天马歌》、《黄浩歌》、《李陵歌》、《赵幽王歌》、《瓠子歌》、《琴歌》、《燕王歌》、《广陵王歌》、《招商歌》、《悲歌》等。又，《文心雕龙·乐府》云：“朱马以骚体制歌。”[⑤] 后世言歌行出于骚，如毛先舒《诗辩坻》卷4：“歌行宕往奇变，须源于楚辞而出之”，[⑥] 就是从“歌”诗多骚体这一点来讲的，因为在“行”诗中很少有骚体形式。这里还有必要指出的是，当今学界一提到“楚歌”，总以为是楚辞体（即以七言为主，带“兮”字），事实上并非如此，如《汉书》卷40载，汉高祖欲立戚夫人子，未成，“戚夫人泣涕。上曰：‘为我楚舞，吾为若楚歌。’歌曰：‘鸿鹄高飞，一举千里。羽翼以就，横绝四海。横绝四海，又可奈何。虽有矰缴，尚安所施。’歌数阕。”[⑦] 这首“楚歌”为四言，分两层，中间以“横绝四海”顶真勾连。

---

① 黄溥《诗学权舆》，第1卷，见《四库全书存目丛书》“集部”第292册，第11页，济南，齐鲁书社，1997。

② 徐坚《初学记》，第15卷，第376页，北京，中华书局，1962。

③ 洪兴祖《楚辞补注》，第7卷，第180页，北京，中华书局，1983。

④ 闻一多《歌与诗》，见《闻一多全集》，第184、182页，北京，三联书店，1982。

⑤ 范文澜注《文心雕龙注》，第101页，北京，人民文学出版社，1958。

⑥ 毛先舒《诗辩坻》，见郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，第76页，上海，上海古籍出版社，1983。

⑦ 班固《汉书》，第40卷，第2036页，北京，中华书局，1962。

（3）七言句所占比重较大。薛天纬先生曾对逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》中卷1、卷2所收的先秦古歌进行了分析，指出这些古歌“四言句居多”，“四言之外，就数七言句多了，78首古歌中，三分之一以上包含有七言句”，而像《河激歌》、《采葛妇歌》、《河梁歌》等则是符合“二二三”型节奏的七言诗。[①] 汉代产生了更多的七言“歌”诗，如《鸡鸣歌》、《郭乔卿歌》、《苍梧人为陈临歌》、《范史云歌》、《皇甫嵩歌》等，其他如文人贵族所作的骚体之“歌”虽然其节奏多为“三+兮+三”型，但一句中包含了七个字。为什么会在“歌”诗中出现这么多的七言句式呢？陈伯海先生说：“七言音促，上口时会给人以发扬蹈厉的感觉，类似于朗诵或歌唱表演的声腔。”[②] 其实，当人们随意敲击节奏时，很容易出现“×××，×××，×××××××”，这恰好是一个“三三七”的句式，因此在以自然发声的歌唱中，七言必定会占主流。后来出现的歌行、弹词、鼓词等都以七言为主，原因正在于此。

（三）魏晋南北朝时期“歌”体诗的特征

魏晋南北朝时期，“歌”诗创作并不繁荣。据逯钦立先生辑校的《先秦汉魏晋南北朝诗》，其中题目标“歌”的作品还不足100篇。大体上可分成两部分：一部分是产生于民间的“歌”，其中以吴歌最多，另一部分是文人模仿前人或民间的“歌”诗及少量的新作。不管是民间作品，还是文人之作，基本上都继承了先秦两汉“歌”诗的传统，当然也出现了一些细微的变化。尤其是在形式方面，除保持篇幅短小的传统之外，产生的新变有二：

一是四句体式流行。这一点主要体现在吴歌中，[③] 吴歌以五言四句的格式最为常见，比起先前的“歌”诗变得整齐化。显然，“歌”诗的四句体是受吴声音乐曲调的影响而形成的，如果我们再联系早期的入乐“行”诗中也以四句一解者为多、唐代以绝句入唱等事实，是否能够得出这样一个结论：中古时期的曲调适宜配合四句体歌辞？从事音乐研究的学者在这方面给我们以强有力的支撑。如美国乔治·汤姆逊说：“在谣曲体中，一节（按，即四句）是一个‘乐段’，一行是一个‘乐词’。两个‘乐词’成为一个‘乐段’。每一对中的组成分子是相互补充的，

---

① 薛天纬《唐代歌行论》，第4－9页，北京，人民文学出版社，2006。

② 陈伯海《唐诗学引论》，第105页，上海，东方出版中心，2007。

③ 此外，刘琨的《扶风歌》也是四句一层，或是受“行”诗分解的影响。

类似的，而又不是相同的。这就是音乐学者指出的二段体 AB。把谣曲的形式用音乐学上的术语来解释不完全是比拟。这是唯一正确的分析方法。”① 我国学者陈国权也指出，在我国的歌曲型态中，“以四句歌词写成的四句乐段或两大句乐段最为常见”。② 也就是说，四句体式是中外民歌民谣常见的形式。这就可以合理解释为什么唐代的歌行诗中多四句转韵，其缘由正是因有入乐之愿望，受到了音乐的影响而造成的。

二是七言“歌”诗越来越多。出自民间的有《郯人金凤旧歌》、《豫州耆老为祖逖歌》、《陇上为陈安歌》、《宣城民为陶汪歌》、《巴东三峡歌》、《时人为上高里歌》、《长白山歌》等。文人也写了许多七言诗，如曹丕的《燕歌行》、刘铄、鲍照、沈约、梁武帝、汤惠休、张率等人拟写的《白纻歌》，梁武帝的《东飞伯劳歌》，沈君攸的《薄暮动弦歌》，江总的《宛转歌》、魏收的《挟琴歌》、隋炀帝的《江都宫乐歌》等。七言诗一直流传于民间，原本受到文人的轻视，如傅玄就说过七言“体小而俗”，③ 挚虞亦说：“七言者，‘交交黄鸟止于桑’之属是也，于俳优倡乐亦用之。”④ 又据《世说新语·排调》载，“王子猷诣谢公。谢曰：‘云何七言诗？’子猷承问，答曰：‘昂昂若千里之驹，泛泛若水中之凫。’”⑤ 此条材料说明，文人连何为七言诗都不解，怎么去创作呢？曹丕的《燕歌行》采用七言，或许是因为燕地的民歌原来就是七言形式。后来梁元帝、庾信等人所写《燕歌行》不过是模仿曹丕辞而成。《白纻歌》的七言化，是因入乐的需要，⑥ 后来由于广为流传，⑦ 文人模拟仿制者甚众，故产生了许多七言《白纻歌》。梁武帝的《东飞伯劳歌》

---

① 转引自周啸天《唐绝句史》，第2—3页，重庆，重庆出版社，1987。

② 陈国权《歌曲写作教程》，第74页，北京，人民音乐出版社，2007。

③ 傅玄《拟四愁诗》序，见逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，第573页，北京，中华书局，1983。

④ 挚虞《文章流别志论》，见严可均校辑《全上古三代秦汉三国六朝文》，第1905页，北京，中华书局，1985。

⑤ 刘义庆著、徐震堮校《世说新语校笺》，卷下，第435页，北京，中华书局，1984。

⑥ 《白纻歌》可能起于吴地民间，六朝时期在宫廷中进行表演，晋宋辞皆为七言，梁武帝令沈约改其辞为《四时白纻歌》，自己亦有作，皆为七言。因此，《白纻歌》为七言乃是因入乐配曲所需。

⑦ 《白纻歌》在当时不仅流传于宫廷，而且士大夫亦十分喜爱，《太平寰宇记》卷105载：“桓温领妓游山，奏乐好为《白纻歌》。”

也表现出明显的模仿民间的痕迹。总之，歌诗在文人手中的进一步七言化大致是因模仿而致。那为什么文人要率先在“歌”诗中实现七言化呢？这是因为：一方面，早期的“歌”诗中已出现过七言句式；另一方面，因“歌”诗没有进入乐府，其身份也属民间——相和歌、吴歌都出自民间亦可证明这一点，故可塑性较大，所以文人率先在“歌”诗中走向七言化。

（四）唐代“歌”体诗特征

唐代由于社会开放，世风昌明，加之唐人大多性格豪爽豁达，善结交，重情义，因而“歌”诗十分繁荣，黄溥《诗学权舆》卷1《诗之各格》中就说歌“盛于唐宋诗人之作”①。一些颇有名气的诗人都创作了大量的“歌”体诗，其中李白所写最多，在宋敏求、曾巩所编的《李太白文集》中独立成“歌吟”一类，② 杜甫在创作中还表现很强的“歌”者意识。③

松原朗先生曾对杜甫的“歌”诗和“行”诗做过仔细的比较，认为杜甫的“歌”诗与“行”诗在表现题材上有了较为明显的分工，其中“歌”诗以饮酒、题画、游览等为主，较多表现个人生活中的感慨；而“行”诗则较多政治批判性的内容。④ 后来葛晓音先生在松原氏的基础上进行了更加全面的考察，认为杜甫的“行”诗中还有一部分与“歌”的区分尚不甚清楚，到了大历以后，咏物、山水、书画、音乐、艺术、送别等题材基本上已转化为“歌”的职能，而且盛唐“歌”中原有的兴寄到中唐前期也越来越少，“歌”与“行”的界线愈益分明。⑤ 的确如此，两位先生所言极是。笔者在这里想补充的是：（1）从前文所引吴曾《能改斋漫录》和曾敏行《独醒杂志》的材料来看，宋人已觉察到杜甫在诗

---

① 黄溥《诗学权舆》，第1卷，见《四库全书存目丛书》集部第292册，第11页，济南，齐鲁书社，1997。

② 其中收有歌诗22首，行诗7首，吟诗5首，歌诗占总共42首的半数以上。见宋敏求、曾巩编《李太白文集》，成都，巴蜀书社，1985。

③ 可参钱志熙《“百年歌自苦”——论杜甫诗歌创作中“歌”的意识》，载《中国文化研究》2004年第1期。

④ 松原朗：《杜甫歌行诗论考》，载《中国文学研究》第八期，早稲田大学中国文学研究会，1983；《杜甫的歌行》，载《中国诗文论丛》第四集，日本中国诗文研究会，1985。

⑤ 葛晓音《新乐府的缘起和界定》，载《中国社会科学》1995年第3期。

歌创作中区分“歌”、“行”、“谣”、“吟”等；（2）其实这些区别在“行”诗与“歌”诗的早期生成过程中就已经表现出来了，杜甫只不过是有意恢复了传统而已；（3）“歌”诗始终没有表现出多少对社会的讽喻内容，这是由其表演的实际环境所决定的；（4）杜甫之前的“歌”诗中就以应酬为主，如陈子昂有《喜马参军相遇醉歌》，张楚金有《逸人歌赠李山人》，张说有《送尹补阙元凯琴歌》，丁仙芝有《余杭醉歌赠吴山人》，王维有《双黄鹄歌送别》、《赠徐中书望终南山歌》、《送友人归山歌》等。

在唐代的应酬“歌”诗中，最有特色的是送别“歌”诗。唐人在送别亲友时经常要即兴作一首歌。这是因为“歌”诗有表情的传统，在他们眼中，“歌”最能表现依依不舍的惜别之情，独孤及《送开封李少府勉自江南还赴京序》中说：“缘情者莫近于诗，二三子盍咏歌以为赠。”① 送别歌诗在盛、中唐普遍流行的题目形式是“×　×歌送×　×”。起初，这类歌诗还与旧题乐府诗有些关联，如王维在凉州任节度判官时所作的《双黄鹄歌送别》，取旧题乐府《双白鹄》中“乐哉新相知，忧来生别离”、“念与君离别，气结不能言。各各重自爱，远道归还难”之意。后来则直接命以新题，而且多以眼前事物起兴，在写法上一般是分为两层，上层咏物，下层抒别情，如李白的《白云歌送刘十六归山》、《峨嵋山月歌送蜀僧晏入中京》、《西岳云台歌送丹丘子》，岑参的《胡笳歌送颜真卿使赴河陇》、《敷水歌送窦渐入京》、《梁园歌送河南王说判官》、《白雪歌送武判官归京》，李颀的《只笋歌送李回建至刘四》，戴叔伦的《柳花歌送客往桂阳》，刘禹锡的《观棋歌送儇师西游》、刘商的《赋得射雉歌送杨协律表弟赴婚期》、《泛舒城南溪赋得沙鹤歌奉饯张侍御赴河南元博士赴扬州拜勤仆射》、《柳条歌送客》等都是采用这种套路。

在形制上，沿袭旧题的那部分“歌”诗如郭震的《子夜四时歌》，薛曜的《子夜冬歌》，李峤、张柬之的《东飞伯劳歌》等，基本上没有多大的改变。新题“歌”诗中，有些依然保持着骚体传统，尤其是在初唐，“乐府中以‘歌’题名的基本上都是骚体短歌，几乎成为一种定

---

① 独孤及《送开封李少府勉自江南还赴京序》，见董浩等编《全唐文》，第388卷，第3945页，北京，中华书局，1985。

式”,[①] 此后还有王维的《送友人归山歌》、李白的《临路歌》、李翱的《拜禹歌》、陆龟蒙的《樵人歌》等。有些则篇幅增长，这一倾向本出现于南朝后期，如江总的《宛转歌》为七言38句，初唐更加明显，像张楚金的《逸人歌赠李山人》、徐坚的《送考功武员外学士使嵩山置舍利塔歌》等虽是杂言，但句数增多，盛唐以后长篇“歌”诗就越来越多了。[②] 有些还形成了七言四句一转韵的体式，如王维的《夷门歌》、李白的《襄阳歌》、李贺的《开愁歌》等。这说明，“歌”诗开始借鉴“行”诗和“篇”诗的部分形制特征，在文体上趋于合流。[③] 但与“行”诗相比，“歌”体诗始终具有更大的自由性，正如前引惠洪《天厨禁脔》中所云，歌在“至节要处任其词为抑扬之语”。明代胡应麟也说：“阖辟纵横，变幻超忽，疾雷震霆，凄风急雨，歌也；位置森严，筋脉联络，走月流云，轻车熟路，行也。太白多近歌，杜甫多近行。”[④] 钱志熙先生亦指出，“唐人的‘歌’体，比之‘行’体，体裁上更自由，更有创造性。”[⑤] 的确如此，比如杜甫的《醉时歌》，卢世评曰：“纯是天纵，不知其然而然。”[⑥] 李白的《襄阳歌》，梅鼎祚评云：“笔端横荡。”[⑦] 他的《鸣皋歌送岑征君》，沈德潜评云：“学骚体而长短疾徐，横纵驰骤，又复变化其体，是为仙才。”[⑧] 白居易的《长恨歌》以“歌”命名，大概也是因为其不拘时空、辞句瑰奇灵动的原因吧！总之，唐代的“歌”体诗感情跌宕，纵横开阖，常常会在整齐的诗行中突然插入三言或五言的句式，有意打破结构上的板滞，使行文一张一弛，而所用语言又往往不避俚俗，既通畅又抑扬，因而读起来有气势奔放、精神振荡之感。之所

---

① 葛晓音《新乐府的缘起和界定》，载《中国社会科学》1995年第3期，第165页。

② 当然，唐代的短篇“歌”诗仍不少，可参刘念兹先生所编《唐短歌》（四川人民出版社，1984年）一书。这说明，这部分“歌”诗依然保持早期所形成的特征。

③ 可参葛晓音《初盛唐七言歌行的发展》一文，载《文学遗产》1997年第5期。

④ 胡应麟《诗薮》，内编第3卷，第48页，上海，上海古籍出版社，1958。

⑤ 钱志熙《“百年歌自苦”——论杜甫诗歌创作中“歌”的意识》，载《中国文化研究》2004年第1期，第71页。

⑥ 见仇兆鳌注《杜诗详注》，第3卷，第174页，北京，中华书局，1979。

⑦ 瞿蜕园、朱金城校注《李白集校注》，第477页，上海，上海古籍出版社，1980。

⑧ 沈德潜选注《唐诗别裁集》，第195页，上海，上海古籍出版社，1979。

以如此，归根结底还是与“歌”即兴表演、随口吟诵的特点有关。

（五）简单的小结

通过本文的论述，可以看出：生成“歌”的音乐表演背景是“随口吟诵”、“即兴演出”，由此而造就了其早期的一些诗体特征，如重应酬，善抒情，题材多应酒、抒怀、送别，常以眼前事物为描写对象，形制短小，且骚体、七言倾向明显；魏晋南北朝至唐代，“歌”诗在题材上仍以应酬为主，其形式有些依然保持着传统，有些则七言化、长篇化，有些还吸收了吴歌中四句为一层的特点，形成了七言四句一转韵的体式。但与“行”体诗相比，“歌”诗仍较为灵活开放。

最后需要指出的是，这里所论的“歌”体诗，仅是在题材或形式上具备一些“文类”的特征，并不具备严格意义上的文体属性，事实上它们无法游离于乐府诗或整个诗歌之外，此体与彼体之间也不存在严格的界限。如果在以后的研究中将诗体的划分更趋细致，可以把它们称之为“类诗体”或“亚诗体”，这样更能体现出乐府诗不同于一般徒诗的独特之处。

作者简介：王立增，1975年生，甘肃天水人，徐州师范大学文学院副教授。主要从事古代音乐文学及唐诗宋词的研究，已发表《艳体乐府诗的复兴》、《论初盛唐文人对清商曲题目的拟写》等论文。本文是江苏省青蓝工程骨干教师培养项目（编号为QL200610）的阶段性成果。

汉唐间文人相和歌辞的拟与变

◇王传飞

（大连，大连舰艇学院，116001）

提　要： 通过对汉唐间文人相和歌辞拟、变特点的具体探析，不难发现正是文人乐府辞的“拟”，确立了乐府古题的经典价值，磨炼了文人的歌诗艺术经验；而文人乐府辞的“变”，则丰富、拓展了乐府歌诗的题材系统和艺术空间。相和歌辞在汉、唐间生生不息地发展，就因为文人制作中“拟”与“变”辩证关系的存在及二者的矛盾运动。这一特点也体现了整个歌诗发展史的规律。

关键词： 乐府歌诗　文人相和歌辞　拟与变

相和歌辞是《乐府诗集》诸类乐府辞中比重最大的一类，也是深受歌诗表演影响而独具艺术个性的一类。① 据《乐府诗集·相和歌辞》著录的汉唐间800余首歌辞，除了宫廷乐奏为主的汉古辞和曹魏三祖等人的歌辞百多首外，余下更多的是那些多无入乐记录的后世文人作品。相和歌辞也成为历代文人所作乐府古题歌辞中最突出的一部分，对中古文人诗创作产生了重要影响。有关文人相和歌辞的发展演变问题，前人时贤或有涉及，但还缺乏专门和系统的研究。本文限于篇幅，仅着眼于文人相和歌辞拟与变的特点方面做些初步探讨，以此略见文人古题乐府辞发展演变中的某些规律。

一、拟与文人相和歌辞艺术的历史传承

所谓“拟”作乐府辞，是依据乐府曲题（包括后来的变题），在主题、内容、篇章体制、语言艺术形式及风格韵味等方面，效法、摹拟前

---

① 详拙文《歌诗表演与汉、魏相和歌辞艺术新探》，载《乐府学》第1辑。

人所造的乐府辞。它追求与前人歌辞的某种一致性或近似性。其所拟对象可能是汉魏歌辞经典，也可能是前代或同代其他文人所作。①

对主题、题材的模拟是文人拟作相和歌辞中最普遍的现象。汉魏相和歌辞积淀了丰富的曲题、主题和题材资源。魏晋以后，当大部分的文人相和歌辞不再以实际合乐演唱为主要目的，对那些具有普遍性和永恒性、适合文人精神需求或艺术情趣古题的义旨和题材的模拟，就成为追踪相和古题传统风味的典型现象。郑樵《通志·乐略第一》云："今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无用。崔豹之徒，以义说名，吴兢之徒，以事解目，盖声失则义起，其与齐鲁韩毛之言诗，无以异也。"② 就指明了其中的道理。这种现象在一些有缘起本事的相和古题拟作上，以及运用拟篇法的文人相和歌辞中表现更为突出。比如：《陌上桑》、《艳歌罗敷行》二题，缘于同一本事，魏、晋乐奏古辞同为"日出东南隅"篇。古辞对后人在主题、题材方面的启示主要是"美女采桑、使君相戏、夫婿富贵"三个方面，后世文人拟作如梁萧子显"大明"篇，陈张正见"春楼"篇、傅縡"罗敷"篇、顾野王"东隅"篇、徐伯阳"朱城"篇，后魏高允"邑中"篇，北周王褒"晓星"篇，唐李白"美女"篇、常建"翳翳"篇等，皆不出其范围。晋傅玄拟作《艳歌行》"日出东南隅"篇，更是其中的典范，简直就是对古辞的缩写。吟叹曲中的《王明君》一题，歌咏昭君远嫁怨思悲剧，自西晋石崇以来文人拟作甚多，基本上都沿袭了这一题材主题而少有变异。平调曲《短歌行》，自魏武帝"对酒当歌"篇开启人生苦短、歌酒欢宴的生命感伤主题，中经陆机"置酒高堂"篇的进一步生发，对于《短歌行》叹时光易逝、当及时享乐以及友朋欢宴、故人相聚这两方面的主题，后之文人拟作大多没有逾越。《从军行》也是多为文人拟作的一个曲题，其曲题本身的主题指向性就非常明显，自魏、晋至唐代的文人拟作歌辞，无不与从军行

① 钱志熙在《齐梁拟乐府诗赋题法初探》一文中指出："所谓'拟乐府'，'拟'的基本含义就是在诗乐分流之后，以纯粹的书面创作的形式去摹拟生长于音乐母体中，具有歌辞舞词等功能的原始乐府诗，保持原始乐府诗的某些基本特点。"就相和歌辞的情况来看，我们认为这种说法值得商榷的有两点：一是后代文人歌辞，其所拟对象并不仅是原始乐府诗，也有魏晋后文人所作。二是文人拟作乐府歌辞并没有完全与歌诗演唱的音乐属性脱离，晋、南朝、唐历代都有文人歌辞被乐演唱的记载。钱文载《北京大学学报》1995年第4期。

② 郑樵撰，王树民点校《通志》，上册，第884页，北京，中华书局，1995。

役、边塞军旅之事有关，所以吴兢《乐府古题要解》称《从军行》“皆述军旅苦辛之辞也”。① 清调曲《塘上行》今存最早辞“蒲生我池中”曾为晋乐所奏，有古辞、魏武帝辞、魏文帝甄皇后辞诸种说法。歌辞“叹以谗诉见弃，犹幸得新好，不遗故恶焉”。② 后之曹植“浮萍”篇，陆机“江蓠生幽渚”，谢惠连“芳萱”篇，刘孝威变题“苦辛”篇，沈约“泽兰”篇，都继承了这样的主题，歌咏弃妇之思。《秋胡行》一曲，由秋胡戏妻故事缘起。傅玄的两首《秋胡行》歌辞，内容都与古题本事合，是在现有的故事下新编的歌辞，其哀悯秋胡妻的不幸命运、表扬秋胡妻刚烈贞洁性情的主题也没有变。两首比较起来，四言的一首只交代了一个情节大概，五言的一首则铺叙咏唱，秋胡妻的形象比较丰满。后来，刘宋颜延之的“椅梧倾高风”等九章歌辞，萧齐王融的“日月共为照”等七章歌辞，以及唐高适的“妾本邯郸未嫁时”辞，都是对傅作主题、情节的因袭模拟。瑟调曲《饮马长城窟行》古辞“青青河畔草”和陈琳词“饮马长城窟”开启相思、远役主题，陆机“驱马陟阴山”篇，拟作陈琳词而写从军征戍之事。后人拟作此题，多以早期的这三篇歌辞为拟作对象，或咏军旅征战，或咏相思离别。前者多以《饮马长城窟行》为题，后者多以《青青河畔草》为题。楚调曲《怨诗行》，一称《怨歌行》，其曲调起源已不能确知，《琴操》以卞和献玉故事属之，有卞和作怨歌之说，恐是伪托。③《玉台新咏》载班婕妤《怨诗》（《文选》作《怨歌行》）序云：“昔汉成帝班婕妤失宠，供养于长信宫，乃作赋自伤，并为怨诗一首。”但《怨诗行》一曲是否就起于班姬者，也不能肯定。《文选》卷27《怨歌行》李善题注云：“《歌录》曰：《怨歌行》，古辞。然言古者有此曲，而班婕妤拟之。”④ 这种说法较为可信。由此亦可见出《怨诗行》一曲的起源是很早的。《怨诗行》（《怨歌行》）在汉魏时期的经典歌辞有4首。一是古辞“天德悠且长”篇，二是古辞“为

---

① 吴兢《乐府古题要解》，丁福保《历代诗话续编》本，第1卷，第48页，北京，中华书局，1983。

② 吴兢《乐府古题要解》，丁福保《历代诗话续编》本，第1卷，第29页，北京，中华书局，1983。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第41卷《怨诗行》古辞题解引，第476页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 萧统编，李善注《文选》，第27卷，第1280页，上海，上海古籍出版社，1986。

君既不易”篇，三是汉班婕妤“新裂齐纨素”篇，四是魏曹植“明月照高楼”篇。其中，古辞“为君”、曹植“明月”二篇皆曾为晋乐所奏，“为君”一篇，南朝时仍有桓伊与家奴相和演唱的记载。二曲末都有歌者谢场辞云：“我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。”可见是以悲怨之歌为娱乐之享。余二首不明乐奏传唱情况，但从“嘉宾难再遇，人命不可续……当须荡中情，游心恣所欲”等词情推测，大概“天德”一篇也是在宾友相聚场合上演唱的。从主题上来看，四篇歌辞皆着眼于一个“怨”字。第一首是对生命飘忽短促之怨；第二首属于身世际遇之怨；三、四两首，一为弃妇之怨，一为思妇之怨。曹植之辞受班婕妤辞的影响，词中语句如“愿作东北风，吹我入君怀”、“君怀常不开，贱妾当何依”、“恩情中道绝，流止任东西”，显然从班氏词“出入君怀袖，动摇微风发”、“弃捐箧笥中，恩情中道绝”化来。历代文人在这一曲题下所作歌辞颇为丰富，其主题基本不出四首经典歌辞的范围。魏阮瑀“民生受天命”一首，先是感叹生命飘若微尘，再是怨伤遭逢凶祸流离之苦辛，是综合“天德”、“为君”二古辞旨意的拟作之辞。晋陶潜“天道幽且远”也是如此，该辞又名《怨诗楚调示庞主簿邓治中》，对自己的身世遭遇及生命状态的歌咏更加细腻悠长。除此数首外，《怨诗行》题下更引人瞩目的是那些歌咏女怨题材的歌辞，基本上是对班、曹二辞所奠基的弃妇之怨、思妇之怨主题的摹拟。

除了主题、题材方面的局部摹拟，有些文人相和歌辞更在篇章结构、语言形式等各方面全方位地模拟旧辞和前人所作，最典型的就是清调曲《相逢行》（又名《相逢狭路间行》，另题《长安有狭斜行》）。该题古辞是汉乐府歌诗中演唱富贵之家生活题材的典型代表，通过娱乐性质的歌诗演唱，展现和炫耀富贵人家的生活状态。古辞在题材上提示给拟作者的有三方面：相逢、富贵、贵妇，尤以“富贵”为中心。古辞在篇章结构上，适应歌诗表演的需要，先是设计一个邂逅询问的引子或由头，接下来是一个熟悉“君家”的角色，详细地向“少年”介绍“君家”。从家庭客观环境的富丽堂皇，到三子仕宦的风光荣崇，再到三妇贤淑优游所展示的和谐家庭生活，逐层演绎，娓娓唱来，句式排比，语言铺叙诙谐。在《相逢行》、《长安有狭斜行》的文人拟作中，齐梁时期最为突出和典型，荀昶、张率、昭明太子、沈约、梁武帝、梁简文帝、庾肩吾、王冏、徐防等所作，唱和重复，从主题到篇章结构以至语言模式完全依循古辞旧制，几成定势。这种情况在由《相逢行》、《长安有狭

斜行》而来的变题《三妇艳》诸歌辞中更加明显，一以“大妇……中妇……小妇……丈人……”的模式成文，略换数词而已。

陆机是西晋、南朝时期拟作相和歌辞的大宗，他的歌辞或拟汉、魏，或自辟蹊径。值得注意的是，他的相和歌辞往往又成为后人同题拟作的典范，影响很大。尤其是谢灵运、谢惠连和沈约，对陆机歌辞的拟作，从主题内容到结构体式包括遣词造句，有时可谓是亦步亦趋，在文人相和歌辞历史上也是十分突出的现象。下面并举陆机、谢惠连所作《豫章行》歌辞为例，以见模拟情形之一斑：

陆：泛舟清川渚，遥望高山阴。川陆殊途轨，懿亲将远寻。
谢：轩帆遡遥路，薄送瞰遐江。舟车理殊缅，密友将远从。
陆：三荆欢同株，四鸟悲异林。乐会良自古，悼别岂独今。
谢：九里乐同润，二分念分峰。集欢岂今发，离叹自古钟。
陆：寄世将几何，日昃无停阴。前路既已多，后途岁年侵。
谢：促生靡缓期，迅景无迟踪。缁发迫多素，憔悴谢华丰。
陆：促促薄暮景，亹亹鲜克禁。曷为复以兹，曾是怀苦心。
谢：婉娩寡留晷，窈窕闭淹龙。如何阻行止，愤愠结心胸。
陆：远节婴物浅，近情能不深。行矣保嘉福，景绝继以音。
谢：既微达者度，欢戚谁能封。愿子保淑真，良讯代徽容。

二篇皆20句，全篇五言，并伤离别之作，皆由人生欢会悼别之情而叹寿短影弛、荣华易逝，由古辞意旨辗转而来，长于抒情而短于叙事，其内在结构、用语模式，如出一辙，甚至某些字眼都照搬不变。谢辞“集欢”二句颠倒词序错位对仗，陆言“乐会”，谢云“集欢”，陆言“自古”，谢云“今发”，陆言“悼别”，谢云“离叹”，陆言“独今”，谢云“古钟”，更是刻意为之。两相比较，谢作有意学习、摹拟陆辞的意图与痕迹一目了然。

文人歌辞语言体式上的模拟，是值得特别重视的。除所论已多的五言体外，作为相和古辞代表样式之一的杂言体，对后世的影响也不容忽视。《乌生》、《董逃行》、《王子乔》、《东门行》、《妇病行》、《孤儿行》、《雁门太守行》等曲题古辞的语言形式，多为曹操、曹丕及唐人所模拟，对唐代歌行体的发展具有重要意义。《短歌行》魏武帝“对酒当歌”为四言体，魏、晋时曹丕、曹叡、傅玄、陆机所拟作亦皆四言体。

又如《燕歌行》最早辞为魏文帝曹丕“秋风”、“别日”两首，都是七言体、句句韵、不换韵，在古代诗体发展史上有重要地位。后来魏明帝、晋陆机、刘宋谢灵运、谢惠连所拟，语言形式上皆本于曹丕之辞。梁以后，虽在押韵方面有所变化，但七言体仍在此曲题的拟作歌辞中占据主要地位。除同题歌辞外，曹丕歌辞的语言形式还影响到其他曲题的歌词。如梁简文帝《从军行》歌词前半部分“云中亭障羽檄惊，甘泉烽火通夜明。贰师将军新筑营，嫖姚校尉初出征”，就是对曹丕《燕歌行》歌辞语言形式的效法；沈约和萧子显的相和五引歌辞，每首三句，七言，句句押韵，受曹丕辞的影响也十分明显。《乐府诗集》漏收的王昌龄《箜篌引》歌辞，[①] 篇幅长大，通篇七言体，共45句，句句押韵，并且一韵到底，完全依照曹丕《燕歌行》辞的语言体式。还有一些特殊的句式，也常引起文人的注意和模拟兴趣。比如三、七言的句式，古辞中有《平陵东》、《陌上桑》“今有人”篇等，后来三曹皆有拟作，如曹植的《平陵东》“阊阖开”篇，《陌上桑》“望云际”篇。陆机云：“三言七言，虽奇宝名器，不遇知己，终不见重。愿逢知己，以托意焉。”[②] 可见魏晋时，这种见于俗乐歌诗演唱中的语言样式，并不受文人们关注。但它却甚得陆机青睐，并一再在自己的相和歌辞中模拟运用，如他的《鞠歌行》“朝云升”篇、《顺东西门行》“出西门”篇。陆机之后，其异代追随者谢灵运、谢惠连在同题歌辞中也分别有三、七言拟作。六言体在相和歌辞中更不多见，曹丕有《上留田行》“居世一何不同”篇和《董逃行》“晨背大河南辕”篇，而这两首辞的六言形式，皆为陆机和谢灵运二人同题歌辞所拟。此外，一些有特色的句法，也往往积淀成拟作歌辞的套式。如《猛虎行》一曲，古辞云：“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄。”其句法形式就被陆机及其后刘宋的谢惠连、孔欣所拟，陆作云“渴不饮盗泉水，热不息恶木阴。恶木岂无枝，志士多苦心”，谢作云“贫不攻九疑玉，倦不憩三危峰，九疑有或号，三危无安容”，孔作云“饥不食邪蒿莱，倦不息无终里。邪蒿乖素尚，无终丧若始”。由上面的例子，亦可看到陆机对歌诗艺术中新奇语言和诗体形式的敏感与开放态度，这对促进文人诗歌语言形式的发展是

---

① 彭定求等《全唐诗》（增订本），第141卷，第1436页，北京，中华书局，1999。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第33卷，第392页，上海，上海古籍出版社，1998。

有积极意义的。

汉魏相和歌辞为适应歌诗演唱需要，在歌辞文本中往往有复叠歌辞的特点，起到加强特征部位旋律、强调主旨、调节旋律的起伏节奏等作用，也带来一唱三叹、回旋婉转的音声效果。如《乌生》古辞、《王子乔》古辞，魏武帝《苦寒行》、《塘上行》、《秋胡行》以及文帝、明帝等人的一些乐奏辞等等。这种歌诗体制上的形式特点，也被后世文人拟作所模仿。比如嵇康的《秋胡行》七首，举其二为例："贫贱易居，贵盛难为工。贫贱易居，贵盛难为工。耻佞直言，与祸相逢。变故万端，俾吉作凶。思牵黄犬，其莫之从。歌以言之，贵盛难为工。"首尾都是有规律的复叠，显为模拟曹操《秋胡行》乐奏辞而来。此外，谢灵运《上留田》歌辞模拟曹丕的同题歌辞，"上留田"三字，在句中反复有规律的出现；谢惠连《相逢行》"行行即长道"篇"忧来伤人"一句的叠唱，陆机《日重光行》、《月重轮行》二首拟作歌辞中"日重光"、"月重轮"二句的反复出现，也都是对这一歌诗体制的有意摹拟。

文人相和歌辞的拟还表现出对相和歌辞及其他乐府歌诗艺术经验和艺术传统的整合性特点。主要体现为不同曲题的相近主题、题材及艺术经验在同一曲题文人歌辞或一首文人歌辞中的叠加融合。比如《陌上桑》拟作歌辞对历代采桑母题以及《秋胡行》、《艳歌行》、《羽林郎》曲辞的融合；王褒《日出东南隅行》词与《相逢行》在词句上，以及崔颢《相逢行》辞与《陌上桑》古辞在结构上的相互渗透；《江南》拟作歌辞对《棹歌行》、《采莲》曲在意境风格方面的整合；杂歌谣辞中的《城上乌》、南朝新声《乌夜啼》对《乌生》拟作歌辞的影响；《从军行》歌辞中的"关山"意象与《度关山》、《关山月》曲辞意象的密切关系；陆机《从军行》歌辞对魏武帝《苦寒行》辞的吸收；李白《北上行》、《野田黄雀行》辞对《猛虎行》相关歌辞内涵的化用；乔知之《苦寒行》歌辞对《饮马长城窟行》歌辞在意象方面的融合运用；以及《怨诗行》在"女怨"主题下对相关宫怨、闺怨、弃妇怨、思妇怨等题材及艺术资源的广泛整合，等等，体现了文人乐府辞拟中的灵活性和开放性。

综上可见文人相和歌辞拟的丰富性和多样化特征。前人对文人古题乐府歌诗中一味模拟的现象颇多微词，如卢照邻《乐府杂诗序》就批评拟古乐府之拟"辛勤逐影，更似悲狂，罕见凿空，曾未先觉。潘、陆、

颜、谢，蹈迷津而不归，任、沈、江、刘，来乱辄而弥远”。[①] 元稹《乐府古题序》亦云：“沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩。”[②] 冯班在《钝吟杂录》中更是讽刺某些模拟之辞如“床上安床，屋上架屋”。[③] 但历史地来看，文人相和歌辞的拟乃至整个乐府古题的拟，还是有着不可漠视的意义的。首先从主题、题材方面来说，正是一代代文人歌辞的拟，不断地强化、稳固、并延续着初由歌诗生产实践中衍生的某一主题和题材，使之形成稳定的题材或主题系统，以至形成内蕴深厚的母题。单纯地求变对歌诗艺术史也是有损失的，比如曹魏时期相和歌生产中的歌辞新制与更换，虽然实现了创新与转型，但无疑也使得一些汉古辞以及它们孕生的主题和题材资源消亡失传。再从艺术经验的积累来说，为文人们拟之不倦的歌辞艺术，往往是相和歌辞艺术创造中最精彩的地方，正是文人们不断地拟，使得相和歌辞艺术的闪光点，得到强调和彰显，实现了其经典价值；并积淀成特色性的艺术传统泽被后世。就像经典的戏剧作品，不断地被人模仿与表演，所以才流传不衰，相和歌辞的艺术传统汉唐千余年间绵延不绝，文人的拟无疑发挥了重要作用。此外，更值得关注的是就写作经验的积累来说，文人拟作也从多方面有效磨炼了文人的艺术技能，吸收了丰富的歌诗艺术养分，为乐府歌诗的艺术宝库与文人诗歌创作之间搭起了一座自觉的桥梁，对文人其他方面的诗歌创造也具有不容忽视的借鉴与启示意义，有些歌诗艺术经验并由此渐渐地转化为文人创作传统。比如“代言”体诗歌就来源于歌诗表演所需的角色化制词模式。

二、变与文人相和歌辞艺术的应时生新

刘熙载《艺概·诗概》云：“乐府是代字诀，故须先得古人本意。然使不能自寓怀抱，又未免为无病而呻吟。”[④] 深刻地指出了文人拟作古

---

① 李云逸《卢照邻集校注》，第6卷，第339页，北京，中华书局，1998。

② 元稹撰、冀勤点校《元稹集》，上册，第23卷，第255页，北京，中华书局，1982。

③ 冯班《钝吟杂录》，见王夫之等撰《清诗话》，上册，第42页，上海，上海古籍出版社，1963。

④ 刘熙载《诗概》，见郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》（下），第2439页，上海，上海古籍出版社，1983。

乐府不只是拟，且须有拟有变的道理，所谓变则通，通则久。考察汉唐间文人拟作相和歌辞的发展，其变的一面就十分明显。总体上看，曹魏时期依旧曲制新辞用于歌诗演唱的实践，从音乐性来说是拟，但其歌辞相对于汉古辞，则完全是变，是新创和转型，开启了此后文人化、文学化的辞风；又由于其变中的原创精神，曹魏相和歌辞也因此成为后人眼中与汉古辞并列的经典。而齐梁时期开创的“赋题法”古题乐府写作模式，“采用专就古题曲名的题面之意来赋写的作法，抛弃了旧篇章及旧的题材和主题”,① 使乐府古题在“创作上获得了更大的自由”。② 唐代的文人相和歌辞，继承千年来相和歌辞深厚的积淀，以复古求创新，既追求与汉、魏时代的神似，又获得了时代的新发展，很好地实现了文人相和歌辞拟与变的辩证统一。

文人相和歌辞的变，无外乎两个方面：义与辞，即主题内涵和语言艺术形式。其中主题系统的演变，吴兢《乐府古题要解》多有揭示，常为《乐府诗集》在诸曲辞题解中引用说明。主题演变的形式也是灵活多样的：

有的首先表现为曲题的改变。比如曹植拟《薤露》为《惟汉行》，拟《长歌行》为《鰕鱼旦》，拟《苦寒行》为《吁嗟》，拟《塘上行》为《蒲生行》，拟《善哉行》为《当来日大难》等等，成为文人相和歌辞改题、变题现象的始作俑者；此后，文人相和歌辞继承了曹植开创的这一做法，常常根据新的内容主题的需要变旧题为新题制词。而题目的变易正直观地反映了主题意旨的变化。

与此相反，赋题法相和歌辞则一律沿袭旧题，但就题面意联想发挥、引申变化，也往往与旧辞的主题和题材相去已远。比如《相逢行》（《长安有狭斜行》）一曲。陆机《长安有狭斜行》“伊、洛有歧路，歧路交朱轮”篇，由古题“狭路”引申到对“世道”人生的发挥，言世路险狭邪僻，正直之士无所措手足。谢惠连“行行即长道”篇，由古辞中的“相逢”意象说开去，由结友倾怀，说到人生杂感，曲调偏于感伤，一反古辞富贵荣华、轻松娱乐的风格。五层层意相对独立，各感人生之一端，而和歌“忧来伤人”一句则是整篇歌诗的情感关键词。宋人孔欣的《相逢狭路间》“相逢狭路间，道狭正踟蹰”篇，也是由题中

---

① 钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探》，《北京大学学报》，1995 年第 4 期，第 61 页。

② 钱志熙《乐府古辞的经典价值》，《文学评论》，1998 年第 2 期，第 70 页。

“狭路”词意引申联想到人生，感慨世路狭促、淳朴久凋、势运难料，抒发了独善其身、诗书乐道的归隐寄娱情怀。与此又不同的是梁刘孺、刘遵之作，二者皆仅着眼于古题中的“相逢”意蕴落笔，前者相反相成，借“相逢”古题实咏离情别景；后者则写男女邂逅之情，亦已偏离古题主旨。而李白的“朝骑五花马”，则变成了男女由相逢而相慕，而相亲，而相思，而相期的恋情之作。

有些主题演变是在旧辞的基础上逐渐完成的。如《燕歌行》一曲，由曹丕辞的妇人怨旷，到王褒、庾信辞渐增军旅、边塞描写，到高适、贾至辞正式写沙场征战，终成边塞军旅放歌。如果说高适还保留了一个城南少妇的形象，为反映沙场征战之苦的帮衬，那么到了贾至的作品里，这个闺妇形象也已完全消失了。

有些拟作歌辞虽看似与旧辞有潜在的偶合，其实主题已有较大的演变。比如《苦寒行》一曲。最早是魏武帝“北上”篇，其辞备言行军旅途的冰雪溪谷之苦况，奠定了主题内容上三个方面的规定性：一是行役；二是苦寒境况；三是叹息、怫郁、悲忧、哀伤的情感基调。魏明帝“悠悠”篇，行旅一项于曹操之辞仍有因袭，但主题演为怀思皇祖，充满仰慕、荣耀又悲伤的情调。陈思王植拟《苦寒行》为《吁嗟篇》，蓬草的飘零、辗转似与其父歌辞中的行役不定仍有一脉关联，但已完全大变其父意旨。唐人《苦寒行》词作，继承齐梁开启的赋题写法，突出“苦寒”二字，满纸苦寒之状，写出了独特的“苦寒”美。唐是重视文字魅力也是尽现文字魅力的时代，唐人的拟作充分发挥了文字冲击力的作用。虽在“苦寒”意境上与曹操辞仍有相似，但在主体描写苦寒的基础上，或叹贫士无衣苦，或言杉松耐寒心，或盼王道太平时，各随所咏，发其所感，主题已离开魏武的原作。李白之作洞达社会环境，终篇以“何日王道平，开颜睹天光”相呼吁，其在形貌上虽可见出模仿魏武的痕迹，但最终是“貌合而神离”，在主题方面实现了新生。

主题之变外，文人对歌辞语言艺术更有着职业的敏感和创新追求。仅就文人拟作相和古题语言形式上的变化，略举《苦寒行》、《燕歌行》二题以见一斑。比如杜甫前后《苦寒行》皆七言歌行体，《后苦寒行》且以奇数句作结，显得很别致；刘驾辞中连用三组问句；僧贯休四言、六言、五言杂用，已觉得摇曳生姿；而僧齐己一篇中，先七言（二句），再四言（二句），再十二言（一句），再十一言（一句），再八言（一句），再三言（一句），再七言（一句），终五言（一句），把诗体的自

由解放彰显得更加充分。《燕歌行》一题，魏晋歌辞基本上模拟魏文辞的语言形式，自梁元帝“燕赵”篇变化始多。首先是篇幅大增，除唐陶翰“请君”全篇五言18句外，其余《燕歌行》拟作歌诗皆超过20句，多者如唐贾至“国之重镇惟幽都”多达32句。篇幅长度的增加使得作品进一步加强了描写与铺排，更大地发挥了文字表达的魅力。其次是换韵的出现，并改句句韵一韵到底为隔句韵。以梁元帝“燕赵佳人本自多”为例，全篇七言22句，前六句一韵，以下每四句一换韵脚；每一韵，首句即入韵，相对上一韵来说也是换韵，以后偶数句押韵，且皆为平声韵，奇数句尾字已经都变为仄声字，押韵上十分整齐讲究。再次是句式上的变化。梁以后，在七言主体的基础上杂衬以五言、三言，或变全篇七言为五言。前者如梁萧子显“风光迟舞出青蘋”，在收尾前夹衬以“吴刀郑绵络，寒闺夜被薄”二句五言，周王褒“初春丽日莺欲娇”，在收尾前夹衬以“桃花落、杏花落”这样的二句三言，又唐高适“汉家”最后一句“君不见沙场征战苦，至今犹忆李将军”，加上衬语“君不见”后使其歌行的意味更浓厚；后者如唐陶翰“请君留楚调”全篇为五言，隔句韵，不换韵，是较为典型的五言歌行体。考察全部的文人相和歌辞，唐人在语言形式方面的演变与创造是最为丰富多样的。

无论主题内容还是语言形式，文人相和歌辞的变总是一方面深受时代精神、艺术及审美风气、文学发展走向等因素影响而表现出时代性的特点，另一方面又受文人主体精神和艺术情趣的影响而表现出个性化的特点。前者如曹魏歌诗生产变化与相和歌辞的新变、转型；[①] 南朝重吴声、西曲与宫体诗风导致梁、陈对相和歌辞女性艳词题材的挖掘以及文人相和歌辞篇制的短小；齐梁赋题法兴盛对相和歌辞题材拓展的影响；永明新诗体的探索及格律诗的成熟，对相和歌辞自齐梁至初唐在语言形式上的影响；盛唐复古革新思潮及古乐府复兴，对文人相和歌辞发展及语言形式突破与演变的影响等，学界所论较多，不赘。至于文人相和歌辞之变的个性化特点，前人似乎少有探讨，其实也是非常值得我们注意的。仅以陆机为例：在主题方面，生命易逝之悲，祸福休咎、运途不谐之叹，是其相和歌辞的主旋律。在他存世的30来首相和歌辞中，歌咏这一主题的就有29首之多，这在文人相和歌辞中是很少见的。除了

① 参见拙文《曹魏相和歌艺术生产的新变》，载《首都师范大学学报》2007年第6期。

《挽歌》、《长歌行》、《短歌行》、《泰山吟行》、《梁甫吟行》这些曲题在汉、魏歌辞中就常用于类似主题的歌咏外，其他的一些曲题辞作也都向这一主题演变，如：《猛虎行》云“日归功未建，时往岁载阴”，“人生诚未易，盍云开此襟。眷我耿介怀，俯仰愧古今”；《鞠歌行》叹“时希值，年夙愆”；《豫章行》言寿短景驰，容华不久；《长安有狭斜行》感叹世路险狭邪僻，正直之士无所措手足；《塘上行》云“四节逝不处，繁华难久鲜……天道有迁易，人理无常全”；《秋胡行》咏“吉凶纷蔼，休咎之源”“生亦何惜，功名所勤”；《陇西行》叹“岂曰无才，世鲜兴贤”；《折杨柳行》云“日落似有竞，时逝恒若催……人生固已短，出处鲜为谐”；《顺东西门行》“感朝露，悲人生”；《上留田行》感“岁华冉冉方除，我思缠绵未纾，感时悼逝凄如”；《门有车马客行》云“坟垄日月多，松柏郁茫茫。天道经崇替，人生安得长。慷慨惟平生，俯仰独悲伤”等，其在主题意旨上相对于以前同题曲辞的演变是较明显的。再如《日重光》、《月重轮》二题，旧说二曲起于汉明帝时，明帝为太子，乐人作此以赞太子之德，以为天子之德，光明如日，规轮如月，众辉如星，霑润如海，太子比德，故云重也。① 陆机之前，魏文帝、魏明帝歌辞皆咏对圣贤之德的仰慕，而陆机《日重光行》辞则云：

> 日重光，奈何天回薄。日重光，冉冉其游如飞征。日重光，今我日华华之盛。日重光，倏忽过，亦安停。日重光，盛往衰，亦必来。日重光，譬如四时，固恒相催。日重光，惟命有分可营。日重光，但惆怅才志。日重光，身没之后无遗名。

《月重轮》辞云：

> 人生一时，月重轮。盛年焉可恃，月重轮。吉凶倚伏，百年莫我与期。临川曷悲悼，兹去不从肩，月重轮。功名不勖之，善哉古人，扬声敷闻九服，身名流何穆。既自才难，既嘉运，亦易愆。俯仰行老，存没将何观？志士慷慨独长叹，独长叹。

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》第40卷《日重光行》“题解”，第461页，上海，上海古籍出版社，1998。

二辞皆演变为以日、月为时光生命之象征，进而生发人生易逝、命途易愆而功名无成之悲。这种主题的演变在陆机歌辞中呈现得如此频繁和近似，正是文人相和歌辞演变中个性特点的一种反映。在语言形式方面，陆机相和歌辞的变也是较有特点的，比如前论他在句法形式上的敏感性，用三、七言作《鞠歌行》辞，用六言作《董逃行》辞等，都是新尝试。他还创造了篇末点题或归结到关键词的歌辞结构模式，被归结与强调的关键辞常常是汉魏经典歌辞中的主题句，如《长歌行》辞结篇云“迨及岁未暮，长歌乘我闲”，《短歌行》歌辞结篇云“短歌可咏，长夜无荒”，《君子行》辞结篇云“近情苦自信，君子防未然”，《苦寒行》结篇云“剧哉行役人，慊慊恒苦寒”，《泰山吟行》结篇云“长吟泰山侧，慷慨激楚声”，《梁甫吟行》结篇云“哀吟梁甫巅，慷慨独抚膺”，都是颇有特色的变化。

不难看出，正是文人相和歌辞的变，一方面丰富、发展了相和古题的题材系统，另一方面又不断拓展了相和歌辞的艺术空间，从而使相和古题和相和歌辞具有了应时而变的生命活力。

综上所论，文人相和歌辞的拟、变特点也启示我们：汉唐间汉乐府古题生生不息地发展，就因为文人制作中拟与变辩证关系的存在及二者的矛盾运动。拟，使得汉乐府古题自汉魏歌诗生产实践中生成的艺术经验，逐渐形成深厚的传统和丰富的积淀，并绵延不绝，也不断地滋养着文人诗的发展，并最终转化为文人诗艺术传统。而变，则不断地赋予汉乐府古题以新鲜的血液，体现了歌诗系统与文人创作系统的艺术互动，使它不至于老化、僵化。文人乐府辞发展演变中拟与变的辩证关系，也正是中国古代歌诗发展史的重要规律之一。

作者简介：王传飞，男，1970 年 7 月生，江苏邳州人。2006 年毕业于首都师范大学，获文学博士学位，导师为赵敏俐先生。现为大连舰艇学院讲师。从事先唐文学及中国古代歌诗艺术研究，著有《相和歌辞研究》、《绝代风华——汉代文人的生命感叹》。

晚唐乐府诗创作题材初探

◇刘　亮
（海口，海南大学国际文化交流学院，570228）

提　要：晚唐乐府诗在创作题材上既对前代有承袭之处，又有新的发展。晚唐乐府诗创作中常见的题材主要包括礼乐颂歌、艳情闺怨、边塞战争、咏物、江南风情、说理咏怀、宴饮歌舞、都市繁华、农村、历史兴亡、游仙、游侠等类别。

关键词：晚唐　乐府　题材

由于种种原因，晚唐乐府诗一直是乐府诗研究中的薄弱环节。古代的学者对其关注较少，研究也比较分散。现当代学者的关注点也大多局限在温庭筠等少数几个诗人身上，宏观研究基本上还是一片空白。尽管由于各种因素的制约，晚唐时期乐府诗的创作已经逐渐走向衰落，在成就上也无法和汉魏六朝及盛唐、中唐相提并论，但还远远没有沦入"衰亡"的境地。实际上，晚唐时期仍然涌现出了一批优秀的乐府诗人及作品，并构成了整个乐府文学发展过程中的重要一环。即使在宋代以后，乐府诗创作也一直没有中断过。因此，对于晚唐乐府诗展开深入研究，不仅可以续写乐府诗史，而且对于研究唐宋诗歌的转型也必将产生积极的作用。由于篇幅所限，本文仅就"晚唐乐府诗创作题材"这一问题展开初步讨论，以就教于方家。

我们知道，乐府诗是一种具有很强传统性的诗歌类型，后代的作品在题材上往往对前代有承袭之处，尤其是在同一种曲调、同一诗题内，这种情况就更加明显了。如从两汉到隋唐，一些艳情、边塞的题材一直被历代乐府诗人广泛沿用。但文学本身又是在不断发展变化的。乐府诗的题材也不会一成不变，不同时期里，不同的题材在整个乐府诗题材中所占的比重也不尽相同。笔者在《乐府诗集》的基础上进行合理补充，搜集统计晚唐乐府诗共计 429 首，其题材类型繁多，分布广泛，既大量继承前代传统，又不断呈现晚唐乐府诗人的创造性运用。下面是笔者统

计的晚唐乐府诗的题材类型、各题材的诗题数和作品数的情况（其中斜线前为诗歌数，斜线后为诗题数）：

曲调 数量 题材	郊庙歌辞	鼓吹曲辞	横吹曲辞	相和歌辞	清商曲辞	舞曲歌辞	琴曲歌辞	杂曲歌辞	近代曲辞	杂歌谣辞	新乐府辞	合计
礼乐颂歌	4/4	2/2							10/1		19/19	35/26
艳情闺怨			3/2	14/6	15/8		3/2	16/10	20/20	8/2	25/24	104/74
边塞战争		3/1	14/6	7/5		6/2			1/1	6/6	51/9	86/30
咏　物		2/2	5/5	3/2	3/1		3/3	1/1	40/1		5/5	62/20
江南风情			1/1	10/2	6/6	1/1		1/1		1/1	9/8	29/20
说理咏怀		1/1	5/3	8/5	1/1		2/2	23/10		1/1	3/2	44/25
宴饮歌舞								1/1			3/3	4/4
都市繁华									5/4		2/2	7/6
农　村											8/7	8/7
历史兴亡			1/1	5/4	2/2			1/1	1/1	1/1	3/3	14/13
游　仙				1/1			1/1	4/4			6/3	12/9
游　侠								9/3				9/3
其　他				2/2				1/1	3/3		6/6	12/12
合　计	4/4	8/6	29/18	50/27	27/18	7/3	9/8	57/32	80/31	17/11	129/79	428/259

需要指出的是，这只是一个粗略的分类。因为很多时候，一首乐府诗的题材并不是那么单一。比如，聂夷中之《空城雀》既为咏物之作，似乎应归入咏物一类，但由于诗中又寓说理咏怀成分，且说理成分居多，因此本文将其归入说理咏怀一类。再如温庭筠的《西洲曲》，其中既写了江南风情，又写了闺怨，由于主要是写江南风情，本文将其归入了江南风情一类。遇到这种情况，笔者只能按照自己的理解去进行分类，不当之处也就在所难免了。下面，就分别对表格中所列出的各种题材类型分别加以论述。

一、礼乐颂歌类

使用这一类型题材的包括赞美皇室、歌功颂德式的宫廷乐章，以及一些模拟古代乐章的作品。前者包括“唐享太庙乐章十一首”中晚唐时

期创制的四首，即《大定舞》、《宣宗舞》、《懿宗舞》、《咸宁舞》，皆为四言体。“《唐书·音乐志》曰：‘代宗宝应已后，续造享太庙乐章：献玄宗用《广运之舞》，肃宗用《惟新之舞》，代宗用《保大之舞》，德宗用《文明之舞》，顺宗用《大顺之舞》，宪宗用《象德之舞》，穆宗用《和宁之舞》，武宗用《大定之舞》，昭宗用《咸宁之舞》，宣宗、懿宗有舞词而名不传。’”① 故知《大定舞》与《咸宁舞》分别为献武宗及昭宗之用。此外，前者还包括“鼓吹曲辞”中的两首《唐凯乐歌辞》，即《贺圣欢》与《君臣同庆乐》。按“凯歌”之形式创自晋张华，有《命将出征歌》与《劳还师歌》各一首，皆为五言长篇。《旧唐书·音乐志》载，唐制，凡命将征讨，有大功献俘馘，其凯乐用铙吹二部，乐器有笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓、歌七种，迭奏《破阵乐》等四曲：一《破阵乐》，二《应圣期》，三《贺圣欢》，四《君臣同庆乐》。初，太宗平东都，破宋金刚，其后苏定方执贺鲁，李勣平高丽，皆备军容凯歌以入。而贞观、显庆、开元礼并无仪注。太常旧有《破阵乐》《应圣期》两曲歌辞，至大和三年始具仪注，又补撰二曲为四曲。② 由此可见，《贺圣欢》与《君臣同庆乐》乃文宗大和三年所补撰。此外还有“近代曲辞”中薛能所作的《升平乐十首》，可归入“新乐府辞”的刘驾所作的《唐乐府十章》。后者则主要是“新乐府辞”中皮日休所作的《补九夏歌九首》，即《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《纳夏》、《章夏》、《齐夏》、《族夏》、《裓夏》、《骜夏》。

从内容上看，这一类型的题材主要是写皇宫的肃穆宏伟、帝王的英明神武、封建统治秩序的神圣等。如：

> 受天明命，敷祐下土。化时以俭，卫文以武。氛消夷夏，俗臻往古。亿万斯年，形于律吕。
>
> ——李回《大定舞》③
>
> 正气绕宫楼，皇居信上游。远冈延圣祚，平地载神州。会合皆

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 11 卷，郊庙歌辞十一，第 137 页，上海，上海古籍出版社，1998。（笔者案：今本《旧唐书》卷 31 缺穆宗以下文字。）

② 参见刘昫《旧唐书》，第 28 卷，第 1053－1054 页，北京，中华书局，1975。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 11 卷，郊庙歌辞十一，第 138 页，上海，上海古籍出版社，1998。

重译，潺湲近八流。中兴岂假问，据此自千秋。寥泬敞延英，朝班立位横。宣传无草动，拜舞有衣声。鸳瓦云消湿，虫丝日照明。辛勤自不到，遥见似前生。

——薛能《升平乐》①

总的来说内容上显得比较空洞且千篇一律，研究的价值也较小。其中值得注意的是刘驾的《唐乐府十章》，《唐才子传》记载："时国家复河、湟故地，有归马放牛之象，驾献乐府十章，序曰：'驾生唐二十八年，获见明天子以德归河、湟，臣得与天下夫妇复为太平人。恨愚且贱，不得拜舞上前，作诗十篇，虽不足贡声宗庙，形容盛德，愿与耕稼陶渔者歌江湖田野间，亦足自快。'"② 据史书记载，唐宣宗大中五年（851），唐朝收复了自安史之乱后被吐蕃侵占百余年的河湟故地。刘驾所献十首乐府诗，尽管也都是赞颂之辞，但其表现了晚唐百姓渴望和平的真实情感，因此有它的积极意义。如《送征夫》一首：

昔送征夫苦，今送征夫乐。寒衣纵携去，应向归时著。天子待功成，别造凌烟阁。③

这些略带浪漫主义色彩的诗句的确和枯燥乏味的吹捧歌颂有着明显区别。

二、艳情闺怨类

从两汉以来，艳情闺怨题材就一直是乐府诗题材中的一个重要组成部分。在晚唐全部429首乐府诗中，艳情闺怨题材的就占了104首，在所有题材类型中高居首位。此外，在写江南风情、宴饮歌舞、历史兴亡等题材的作品中，也经常会涉及艳情闺怨的内容。这一类型题材在晚唐乐府诗各曲调中的分布也极为广泛，除了"郊庙歌辞"、"鼓吹曲辞"、

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第82卷，近代曲辞四，第873页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 傅璇琮《唐才子传校笺》，第7卷，第3册，第367页，北京，中华书局，1990。

③ 彭定求等《全唐诗》，第585卷，第6833页，北京，中华书局，1999。

“舞曲歌辞”外，其他九种曲调中都有艳情闺怨题材的作品出现。其中较多的是“相和歌辞”、“清商曲辞”、“杂曲歌辞”、“近代曲辞”和“新乐府辞”，分别为14、15、16、20、25首。

从内容上看，艳情闺怨类题材又可分为这样几个小的方面。一是写男女相悦之情。如张祜《拔蒲歌》：

拔蒲来，领郎镜湖边。郎心在何处，莫趁新莲去。拔得无心蒲，问郎看好无。①

写的就是青年男女在镜湖边拔蒲嬉戏的场景，格调清新，活泼可爱。再如李商隐《烧香曲》：

钿云蟠蟠牙比鱼，孔雀翅尾蛟龙须。漳宫旧样博山炉，楚娇捧笑开芙蕖。八蚕茧绵小分炷，兽焰微红隔云母。白天月泽寒未冰，金虎含秋向东吐。玉佩呵光铜照昏，帘波日暮冲斜门。西来欲上茂陵树，柏梁已失栽桃魂。露庭月井大红气，轻衫薄袖当君意。蜀殿琼人伴夜深，金銮不问残灯事。何当巧吹君怀度，襟灰为土填清露。②

写的是帝王韵事。总的说来，晚唐时期这一方面的作品较少，无论是在数量还是“艳”的程度上，都远不能和六朝乐府相提并论。

二是对女性服饰体态的描写。这也曾经是六朝艳情乐府的一个重要内容。对服饰体态的欣赏，实际包含了士大夫对女色需求的一种近似病态的心理。这一内容在晚唐乐府诗中极少出现，仅有陆龟蒙《陌上桑》、齐己《采莲曲》等少数几首，且风格清新，色情的意味也大大减少了。

三是闺怨与宫怨内容。闺怨内容是晚唐乐府诗艳情闺怨题材的主要部分，几乎占到了整个题材类型的80%以上。闺怨题材的主要模式就是丈夫、情郎外出远行，女性在家里思念。从乐府诗传统上看，这一内容也有比较固定的诗题，如“相和歌辞”中的《怨歌行》，“杂曲歌辞”中的《自君之出矣》、《长相思》、《妾薄命》等。晚唐时期闺怨题材的

① 郭茂倩《乐府诗集》，第49卷，清商曲辞六，第555页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 刘学锴等《李商隐诗歌集解》，第1845－1846页，北京，中华书局，1998。

乐府诗也同样存在这种情况，如雍陶的《明月照高楼》一首：

朗月何高高，楼中帘影寒。一妇独含叹，四坐谁成欢？时节屡已移，游旅杳不还。沧溟傥未涸，妾泪终不乾。君若无定云，妾若不动山。云行出山易，山逐云去难。愿为边塞尘，因风委君颜。君颜良洗多，荡妾浊水间。①

《明月照高楼》出自《怨歌行》。雍陶此诗在主题及题材上并袭前人，然山、云之喻亦可谓新颖别致。晚唐乐府诗人继承了前代诗人的传统，又在诗题方面进行了新的创造，这主要体现在“近代曲辞”与“新乐府辞”两类中。尤其是“近代曲辞”中赵嘏的《昔昔盐二十首》，将薛道衡《昔昔盐》诗中二十句每一句都重新作为题目进行创作，并将原诗的题材进行了扩充敷衍，堪称闺怨题材运用的一大创举。另外，“新乐府辞”中陆龟蒙的《乐府杂咏六首》，也是集中使用闺怨题材的组诗。

宫怨也是乐府诗的一个传统题材内容，主要写的是君王的寡恩与美人的红颜薄命。这一题材也有比较固定的诗题与之相配合，如相和调中的《王昭君》、《长门怨》、《婕妤怨》、《宫怨》等，主要人物包括汉文帝、王昭君、汉武帝、阿娇、班婕妤、赵飞燕等。晚唐乐府诗中这一类型的作品在题材上大多沿袭了前人。如：

妾家望江口，少年家财厚。临江起珠楼，不卖文君酒。当年乐贞独，巢燕时为友。父兄未许人，畏妾事姑舅。西墙邻宋玉，窥见妾眉宇。一旦及天聪，恩光生户牖，谓言入汉宫，富贵可长久。君王纵有情，不奈陈皇后。谁怜颊似桃，孰知腰胜柳。今日在长门，从来不如丑。

——于濆《宫怨》②

闲把罗衣泣凤凰，先朝曾教舞霓裳。春来却羡庭花落，得逐晴风出禁墙。

流水君恩共不回，杏花争忍扫成堆？残春未必多烟雨，泪滴闲

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第42卷，相和歌辞十七，第484页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第43卷，相和歌辞十八，第495页，上海，上海古籍出版社，1998。

阶长绿苔。

——郑谷《长门怨》二首①

这三首诗都写出了聪明美貌的女子长期幽闭宫中，既不得见君王又无法离开的不幸境遇。值得注意的是，晚唐乐府诗在使用宫怨题材时，出现了一个与前代不同的新的特点，就是将宫怨与咏史怀古相结合。即不再是单纯的宫怨，而往往上升到历史兴亡的高度加以认识。这无疑是和晚唐时期感伤怀古思潮的勃兴有着密切联系的。

三、边塞战争类

这里所说的“边塞战争”，实际上包括了边塞风光、边塞战争、军阀混战和农民起义战争等。这一题材类型的作品在晚唐乐府诗中也占有很大比重，共30题86首。主要分布在“横吹曲辞”、“相和歌辞”与“新乐府辞”中。“横吹曲辞”中的“汉横吹曲”包括了从汉代以来的一些传统的边塞诗题，如《陇头》、《陇头水》、《陇头吟》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《关山月》、《折杨柳》等；“相和歌辞”中还有《度关山》、《燕歌行》、《从军行》、《蒿里》等。晚唐乐府诗人在进行边塞战争题材乐府诗创作时，在很多情况下都是沿用了前人的诗题和题材。另外，在“新乐府辞”中，也有《塞上》、《塞下》、《塞上曲》、《塞下曲》等唐代新制的边塞乐府诗题。晚唐诗人的创作基本上没有超出前人的范围，但也有少量创制，特别是在反映农民起义战争时。

从内容上看，这一题材又可分为这样三个部分。一是写边塞风光。边塞风光很早就在边塞乐府中出现过。在盛唐岑参笔下，这一内容得到极大发展，达到了前所未有的高度。晚唐也有一些以描写边塞风光为主的乐府诗。如翁绶的《雨雪曲》：

边声四合殷河流，雨雪飞来遍陇头。铁岭探人迷鸟道，阴山飞将湿貂裘。斜飘旌旆过戎帐，半杂风沙入戍楼。一自塞垣无李蔡，

① 郭茂倩《乐府诗集》，第42卷，相和歌辞十七，第488页，上海，上海古籍出版社，1998。

何人为解北门忧。①

这首诗写的就是边关的山岭、河流和奇特的自然景观，在晚唐边塞乐府诗中算是较为出色者。当然，这种近于纯粹写景的作品很少，大部分边塞乐府都是将写景和议论融为一体。

二是写边塞战争的场景。这是边塞题材的主体。与盛唐边塞乐府诗多表现规模宏大、波澜壮阔的战争场景不同，晚唐边塞乐府诗中的边塞战争场面往往是残酷、凄凉的。如沈彬的两首《入塞曲》：

> 欲为皇王服远戎，万人金甲鼓鼙中。阵云暗塞三边黑，兵血愁天一片红。半夜翻营旗搅月，深秋防戍剑磨风。谤书未及明君爇，卧骨将军已殁功。
>
> 苦战沙间卧箭痕，戍楼闲上望星文。生希国泽分偏将，死夺河源答圣君。鸢觑败兵眠白草，马惊边鬼哭阴云。功多地远无人纪，汉阁笙歌日又曛。②

这两首诗极力陈述边疆将士鏖战之苦，“败兵”、“边鬼”可谓触目惊心。“功多地远”实为反语，表面上是在为“无人纪”寻找理由，实际上是在怒斥朝廷之寡恩。这与盛唐边塞诗中那种豪迈、乐观向上的精神形成了鲜明对比。这种变化实际上是由整个时局造成的。晚唐时期的唐王朝已江河日下，反映到诗人的边塞乐府创作中，这种转变也就是自然而然的了。当然，晚唐边塞乐府中也有少数写得较明快的，如马戴的《出塞》：“金带连环束战袍，马头冲雪度临洮。卷旗夜劫单于帐，乱斫胡兵缺宝刀。”③ 但这只是个别情况。

三是军阀混战和农民起义战争的场景。这在早期的乐府诗创作中比较少见。到了晚唐时期，由于时局动荡，各地军阀的混战和农民起义连绵不绝，乐府诗中也出现了一些反映战乱和相关情况的作品。如“杂歌

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，横吹曲辞四，第297页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第22卷，横吹曲辞二，第274页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，横吹曲辞一，第269页，上海，上海古籍出版社，1998。

谣辞”中的《唐咸通中童谣》、《唐咸通末成都童谣》、《唐僖宗时童谣》、《唐乾符中童谣》、《唐中和初童谣》，就反映了晚唐后期混乱的局面。另外，韦庄的《秦妇吟》虽未被《乐府诗集》收录，却是农民战争题材的优秀长篇乐府杰作。萧涤非先生曾评价：“此篇（《孔雀东南飞》）与后来北朝之《木兰诗》，唐韦庄之《秦妇吟》，可称为乐府中之三杰。胡应麟谓：‘五言赡，极于《焦仲卿妻》，杂言之赡，极于《木兰》。’使胡氏而获见《秦妇吟》，吾知其必继之曰：‘七言之赡，极于《秦妇吟》。’”① 正是着眼于《秦妇吟》反映了晚唐后期农民起义冲击下纷繁复杂的社会场景。

四、咏物类

咏物诗兴起于齐梁之际，是诗歌艺术技巧发展积累的必然结果。当时的文人曾将很多原本并非用来咏物的汉鼓吹曲旧题拿来咏物，如将《朱鹭》写成咏鸟的诗，将《君马黄》写成咏马的诗。总的看来，晚唐是咏物诗的高度繁荣时期。据兰甲云先生统计，晚唐时期共有咏物诗3346首，占《全唐诗》中咏物诗的一半以上。② 晚唐时期的咏物乐府诗共62首，从数量上看排在所有题材的第三位，且分布广泛，除了“郊庙歌辞”、“舞曲歌辞”和“杂歌谣辞”外，其他曲调类型中均有咏物题材的作品存在。但这种分布又是极为不均匀的，仅“近代曲辞”中《杨柳枝》一题就占了40首，这说明咏物乐府在晚唐时期并未得到全面的发展。

从诗题与题材的对照关系上看，晚唐乐府诗人在咏物时大多学习了六朝诗人的做法，就是将含有物名的大量乐府诗题用来咏物。如齐已的《巫山高》、罗隐的《芳树》等。秦韬玉《紫骝马》一首更带有一定的开创意义：

> 渥洼奇骨本难求，况是豪家重紫骝。膘大宜悬银压胯，力浑欺却玉衔头。生狞弄影风随起，蹭蹀冲尘汗满沟。若遇大夫皆调御，

---

① 萧涤非《萧涤非说乐府》，第39页，上海，上海古籍出版社，2002。

② 兰甲云《简论唐代咏物诗的发展轨迹》，《中国文学研究》，1995年第2期，第67－72页。

任从驱取觅封侯。①

《紫骝马》一题本为写征人怀乡之情，后又被加入思妇意象。从六朝至中唐李益，皆不能出此范围。唯秦韬玉此首通篇咏马，最后两句更有怀才不遇之感，是为该题之新突破。

从所咏对象上看，晚唐咏物乐府的歌咏对象与前代相比，越来越趋于关注那些细微、柔弱的事物，如：

> 青青树中草，托根非不危。草生树却死，荣枯君可知。
>
> ——张祜《树中草》②
>
> 曾波隔梦时，一望青枫林。有鸟在其间，达晓自悲吟。是时月黑天，四野烟雨深。如闻生离哭，其声痛人心。悄悄夜正长，空山响哀音。远客不可听，坐愁华发侵。既非蜀帝魂，恐是桓山禽。四子各分散，母声犹至今。
>
> ——李群玉《乌夜啼》③

分别写的就是在树缝中生长的小草的荣枯命运和黑夜里四散悲鸣的乌鸦母子。最典型的还是"近代曲辞"中那40首晚唐乐府诗人咏柳的《杨柳枝》。《杨柳枝》一题为中唐白居易所制，《本事诗》记载："白尚书姬人樊素，善歌，妓人小蛮善舞。尝为诗曰：'樱桃樊素口，杨柳小蛮腰。'年既高迈，而小蛮方丰艳，乃作《杨柳枝》辞以托意，曰：'一树春风万万枝，嫩于金色软于丝。永丰坊里东南角，尽日无人属阿谁？'及宣宗朝，国乐唱是辞，上问谁辞，永丰在何处？左右具以对之。遂因东使，命取永丰柳两枝，植于禁中。白感上知其名，且好尚风雅，又为诗一章，其末句云：'定知此后天文里，柳宿光中添两枝。'"④ 自白居

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，横吹曲辞四，第294页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第77卷，杂曲歌辞十七，第817页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第47卷，清商曲辞四，第537页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 孟棨《本事诗》，见《唐五代笔记小说大观》，第1245页，上海，上海古籍出版社，2000。

易后，晚唐多位诗人纷纷唱和此题，这其中包括李商隐、温庭筠、齐己、张祜、孙鲂、薛能等，并形成了规模庞大的咏柳组诗。这在整个乐府文学史上也实属罕见。这背后所蕴含的心理机制恐怕还是晚唐文人脆弱敏感的心理和对柔弱事物的偏好。

另外，晚唐的咏物乐府诗已很少有纯粹咏物者，而是加入了越来越多的议论说理成分。如贯休与齐己之《野田黄雀行》、杜牧《别鹤》等，都在咏物的同时融入了深沉的寄托。

五、江南风情类

这一类型题材主要是写江南水乡的迷人风情。从整个乐府诗发展的历史看，江南风情类题材始出现于汉代相和曲《江南》古辞，而大盛于六朝“清商曲辞”中的“吴歌”和“西曲”。在诗题方面也有比较固定的用法，如“相和歌辞”中的《江南思》、《江南曲》、《江南可采莲》，“清商曲辞”中的《春江花月夜》、《采莲曲》等。

这一题材的发展和地域文化的兴衰有着极为密切的联系。六朝时期，之所以吴歌、西曲独盛，主要就是因为当时汉民族的经济文化重心迁移到了江南一带，江南风情的题材也成为当时乐府诗创作使用的主要题材类型之一。到了晚唐，同样出现了这样的情况。中唐以后，唐王朝的经济文化重心南迁，江南一带再次成为乐府诗创作的中心。江南风情类题材的重新崛起也就很自然了。从《乐府诗集》收集诗歌的情况中我们也可以看出，晚唐时期使用江南风情题材的乐府诗在数量上明显超过了初盛唐和中唐。

晚唐江南风情题材类的乐府诗共29首，从分布情况上看，主要是“相和歌辞”10首，“清商曲辞”6首，“新乐府辞”9首，分布特征和汉魏六朝乐府基本一致，这也说明了历代乐府诗在题材的使用上有很强的继承性。“相和歌辞”中主要使用的是《江南曲》一题，作者包括李商隐、温庭筠、罗隐、陆龟蒙。作品风格大多清新质朴，如罗隐的一首：

江烟湿雨鲛绡软，漠漠远山眉黛浅。水国多愁又有情，夜槽压酒银船满。绷丝采怨凝晓空，吴王台榭春梦中。鸳鸯鸂鶒唤不起，

平铺绿水眠东风。西陵路边月悄悄，油壁轻车嫁苏小。①

此诗描写江南水乡静谧幽清之景，非亲身经历其间者不能道。从风格上看清新脱俗，颇有六朝吴歌之神韵。

“清商曲辞”中主要有《春江花月夜》、《堂堂》、《常林欢》等。“新乐府辞”中则有《莲蒲谣》、《罩鱼歌》等。从这里我们可以看出，温庭筠的江南风情题材乐府诗在晚唐乐府诗坛占有极为重要的地位，不仅数量多，且艺术质量也较高。

六、说理咏怀类

说理咏怀是乐府诗的一个传统主题。在汉乐府中，就有很多讲述人生哲理、训诫为人之道（说理）和感叹人生艰辛、生命短促（咏怀）的作品。前者常用的诗题有《君子行》、《长歌行》、《折杨柳行》等；后者常用的诗题有《怨歌行》、《西门行》、《蒿里》、《薤露》、《行路难》、《古别离》等。

晚唐乐府诗中说理咏怀题材的共有45首，主要分布在“横吹曲辞”、“相和歌辞”和“杂曲歌辞”中，而其中“杂曲歌辞”又占了绝大多数。从内容上看，同样主要由“说理”和“咏怀”两部分组成。其中“说理”的作品主要由贯休、齐己等诗僧创作，如：

列鼎佩金章，泪眼看风枝。却思食藜藿，身作屠沽儿。负米无远近，所希斗斛归。为人无贵贱，莫学鸡狗肥。斯言如不忘，别更无光辉。斯言如或忘，即安用人为。

——贯休《白雪曲》②

圣人不生，麟龙何瑞？梧桐不高，凤凰何止？吾闻古之有君子，行藏以时，进退求己。荣必为天下荣，耻必为天下耻。苟进不如此，亦何必用虚伪之文章，取荣名而自美？

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，相和歌辞一，第319页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第57卷，琴曲歌辞一，第635页，上海，上海古籍出版社，1998。

——齐己《君子行》①

类似的还有贯休的《君子有所思行》、《行路难》五首，齐己《苦寒行》等。这种“诗僧说理”是晚唐乐府诗坛的一个有趣现象。这其中既受到了“三教合一”、诗僧思想世俗化的影响，同时又是诗僧“以文为戏”的结果。相比之下，“咏怀”内容的作品则多数是由不得意的寒士所作。晚唐时局动荡，社会黑暗，因而寒士文人经常会发出对命运的感叹。如聂夷中《饮酒乐》：

日月似有事，一夜行一周。草木犹须老，人生得无愁。一饮解百结，再饮破百忧。白发欺贫贱，不入醉人头。我愿东海水，尽向杯中流。安得阮步兵，同入醉乡游！②

这首诗表现的就是诗人自己的穷困颓唐、借酒浇愁的无奈。

值得注意的是，晚唐乐府诗除了沿用前人的旧题外，还将一些原本不用于说理咏怀题材的诗题也融入这一题材。如“横吹曲辞”中的《洛阳道》和《长安道》两题，最初是用来写洛阳、长安繁华之景、王公贵族们骄奢的生活以及公子佳人的艳情。晚唐的一些诗人却将其用来说理咏怀，如：

浮世若浮云，千回故复新。旋添青草冢，更有白头人。岁暮客将老，雪晴山欲春。行行车与马，不尽洛阳尘。

——于武陵《洛阳道》③

此地无驻马，夜中犹走轮。所以路旁草，少于衣上尘。

——聂夷中《长安道》④

① 郭茂倩《乐府诗集》，第32卷，相和歌辞七，第375页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第74卷，杂曲歌辞十四，第791页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第23卷，横吹曲辞三，第285页，上海，上海古籍出版社，1998。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第23卷，横吹曲辞三，第288页，上海，上海古籍出版社，1998。

前者写客子之愁与浮世之叹，后者喻碌碌人生、奔波之苦，皆与以往有很大区别。

七、历史兴亡类

这一类型的题材在唐前的乐府诗中比较少见。中唐以后，随着唐王朝的急剧衰落，诗人对历史上的兴衰之事开始变得越来越敏感。特别到了晚唐，历史兴亡更成为诗歌创作的一个重要题材。无论是徒诗还是乐府诗里，情况都是这样。

晚唐以历史兴亡为题材的乐府诗共 14 首，主要分布在“相和歌辞”、“清商曲辞”和“新乐府辞”中。尽管数量不多，但在乐府诗的题材发展上具有开创性意义。基本的写法就是由一事或一物出发，将历史上曾经的繁华与眼前的荒凉进行强烈的对比。如：

> 魏帝当时铜雀台，黄花深映棘丛开。人生富贵须回首，此地岂无歌舞来？
>
> ——薛能《铜雀台》①
>
> 魏宫歌舞地，蝶戏鸟还鸣。玉座人难到，铜台雨滴平。西陵树不见，漳浦草空生。万恨尽埋此，徒悬千载名。
>
> ——马戴《雀台怨》②

与前人重点描写魏武死后姬妾之哀伤不同，薛能和马戴将笔墨主要用在了对铜雀台历经风雨沧桑后的衰败景象的刻画上，因而使全诗具有了感叹历史兴亡的意味。此外，“新乐府辞”中温庭筠的《汉皇迎春辞》、《鸡鸣埭歌》等，都将历史兴亡作为了诗歌题材的主要部分。

八、农村题材类

这一题材描写的是农民劳动场景、生活的艰辛，以及官府对农民的

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 31 卷，相和歌辞六，第 367 页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第 31 卷，相和歌辞六，第 369－370 页，上海，上海古籍出版社，1998。

残酷剥削和压迫的情况等。尽管汉乐府中有不少反映现实的诗篇，但真正对农民具体的生活劳动情况却未有反映。中唐时期白居易、元稹等人所创作的新乐府，也主要是反映比较大的政治经济问题，对农村的具体情况鲜有触及。这可能与诗人比较高的政治地位有关，他们不太可能真正接触到农民的疾苦。而晚唐时期这一情况发生了改变，由于诗人地位的下降与农民苦难的进一步加重，乐府诗创作中出现了一些以农村作为题材的作品。尽管数量不多，却成为晚唐乐府诗中最具现实价值的一部分。

现存的8首农村题材作品全部是新题乐府创作，其中《乐府诗集》收录了3首，即皮日休《正乐府十首》中的《橡媪叹》、《农父谣》和《哀陇民》，另外5首分别是聂夷中《咏田家》、《田家二首》和杜荀鹤的2首《时世行》（《山中寡妇》和《乱后逢村叟》）。主要内容是讲述农民的苦难生活，并控诉统治阶级的腐败和贪婪。如聂夷中的《咏田家》：

> 二月卖新丝，五月粜新谷。医得眼前疮，剜却心头肉。我愿君王心，化作光明烛。不照绮罗筵，只照逃亡屋。①

当然，像杜荀鹤和皮日休诗歌中所反映出来的农民负担过重问题，还应该和晚唐时期的江南重赋现象有关。重赋给江南地区的百姓带来了沉重的负担，“天下贡赋根本既出江淮，时江淮人甚困而聚敛不息”。② 特别是在晚唐后期，黑暗的时局、地方官的腐败再加上沉重的赋税，给江南的百姓造成了极大痛苦。在这样的环境里，皮日休、杜荀鹤等乐府诗人高举现实主义的旗帜，创作出了一些以农村农民生活为题材的现实主义乐府作品。如皮日休的《橡媪叹》，描写了一位黄发老媪因为粮食全部被聚敛进官仓而不得不成年累月地捡拾橡子充饥，可见当时江南地区下层劳动人民生活的贫困。再如皮日休的《农父谣》：“农父冤苦辛，向我述其情。难将一人农，可备十人征。如何江、淮粟，挽漕输咸京。黄河水如电，一半沉与倾。均输利其事，职司安敢评。三川岂不农？三辅岂

---

① 彭定求等《全唐诗》，第636卷，第7347页，北京，中华书局，1999。

② 王钦若等《册府元龟》，第169卷，第2033页，北京，中华书局，1960。

不耕？奚不车其粟，用以供天兵？美哉农父言，何计达王程？”① 和《橡媪叹》相比，这首诗更深刻地揭示出晚唐江南地区农民贫困的原因。由于唐王朝对江南贡赋的依赖，江、淮之粮通过漕运的形式大量运往京城和北疆，且运送途中大量损耗，这就给江南的农民造成了更加沉重的负担。诗人在诗中替那位农父发出了“三川岂不农，三辅岂不耕”的质问，这真实地反映出晚唐江南地区的农民在全国范围内负担最重的现实。除了皮日休的这些作品，杜荀鹤的《时世行》也同样是反映江南重赋问题的杰作，尤其是《山中寡妇》一首，其中的“任是深山更深处，也应无计避征徭”② 二句，堪称字字血泪、触目惊心，正是重赋压迫之下的江南农民绝望的叹息。

九、游仙类

游仙题材类乐府曾在魏晋六朝时期兴盛一时，主要集中在“杂曲歌辞”类中。如曹植的《升天行》、《飞龙》、《仙人》、《五游》、《远游篇》，傅玄的《云中白子高行》，王褒的《轻举篇》，王融的《神仙篇》，梁简文帝的《升仙篇》等，另外，还出现了大量的拟作。这种文学现象应当与两个因素有关，一是仙道思想的发展，二是乱世中文人及时行乐、逃避现实思想的盛行。

晚唐时期，由于社会动荡不安、知识分子命运坎坷、避世思想风行，游仙题材又重新在乐府诗创作中抬头。与魏晋六朝时期的游仙相比，晚唐的游仙题材中表现的仙境显得更加虚无缥缈。如齐己《升天行》：

身不沉，骨不重。驱青鸾，驾白凤。幢盖飘飘入冷空，天风瑟瑟星河动。瑶阙参差阿母家，楼台戏闭凝彤霞。五三仙子乘龙车，堂前碾烂蟠桃花。回头却顾蓬山顶，一点浓岚在深井。③

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第100卷，新乐府辞十一，第1054－1055页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 彭定求等《全唐诗》，第692卷，第8025页，北京，中华书局，1999。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第63卷，杂曲歌辞三，第702页，上海，上海古籍出版社，1998。

齐己本为僧人，这首诗却使用了道教的游仙题材，亦可见晚唐三教合一之思想潮流。再如高骈的《步虚词》：

> 青溪道士人不识，上天下天鹤一只。洞门深锁碧窗寒，滴露研珠写《周易》。①

《乐府解题》曰："《步虚词》，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美。"这些诗作都反映出，晚唐部分文人的避世思想变得更加严重。类似的还有陈陶《步虚引》、温庭筠《晓仙谣》、《水仙谣》等。

十、其他题材

除了以上列举的9种主要题材外，晚唐乐府诗所涉及的题材还有宴饮歌舞、都市繁华、游侠以及其他一些小的题材，由于它们在使用数量和重要性上都不如前面9种，所以现在将它们合在一起作一简要论述。

宴饮歌舞也曾经是魏晋六朝时期乐府诗创作中的一个重要题材。具体又可分为"宴饮"类和"歌舞"类。前者常用的曲题有"鼓吹曲辞"中的《将进酒》、《均天曲》、《远期篇》，"相和歌辞"中的《对酒》、《置酒高堂上》、《当置酒》，"杂曲歌辞"中的《堂上歌行》、《前有一樽酒行》、《送客曲》等；后者常用的曲题有"清商曲辞"中的《龙笛曲》、《凤笙曲》、《赵瑟曲》、《秦筝曲》，"舞曲歌辞"中的《白纻歌》、《白纻曲》，"杂曲歌辞"中的《大垂手》、《小垂手》等。但晚唐乐府诗中宴饮歌舞题材却极少出现，一些过去写宴饮歌舞的诗题也用来写其他题材了。这主要是因为，宴饮歌舞对财力的消耗是极为惊人的，需要雄厚的经济基础作为支撑。而晚唐社会的经济条件显然已经不再允许进行这样的奢侈娱乐活动了。此类题材缺少了社会现实基础，也就很难在文学创作中得到反映。

都市繁华类的题材也同样如此。两汉时期，洛阳和长安作为都会，城市经济得到了极大发展，再加上帝国的强盛，乐府诗创作中出现了很多以都市繁华为题材的作品。主要的诗题有《长安道》、《洛阳道》、

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第78卷，杂曲歌辞十八，第831页，上海，上海古籍出版社，1998。

《长安有狭斜行》等。而晚唐时期唐帝国日薄西山，纵有扬州的富庶繁华，但终究不复往日气概。在这种情况下，此类题材在乐府诗中也就极少出现，《长安道》、《洛阳道》等题也被一些诗人用来抒发人生感慨了。

游侠题材也曾被魏晋六朝诗人广泛采用过。如曹植《名都篇》、《结客篇》，张华《轻薄篇》、《游侠篇》，鲍照《结客少年场行》，何逊《长安少年行》等，主要集中在"杂曲歌辞"中。晚唐诗人涉及此题材的创作主要是模拟前人，《乐府诗集》中收录的9首诗歌全部是对旧题的拟作，如温庭筠《侠客行》、杜牧《少年行》二首等。这种创作并没有太多现实意义，只是表现了晚唐文人对"魏晋风流"的无限向往罢了。

其他还有一些小的题材，这里就不一一赘述了。

作者简介：刘亮，男，1978年生，江苏宿迁人，海南大学国际文化交流学院副教授，上海大学文学院博士后，研究方向为唐宋文学与文化。

论笛的三个层面与唐诗的关系[①]

◇曾智安　高翠霞

（石家庄，河北师范大学，050091）

提　要：笛在唐诗中的表现主要包括三个层面，分别是形制、声音以及与笛有关的典故。在唐诗中，笛的这三个层面形成了特定的文学意象、审美情感以及审美意境，对唐诗造成了深刻的影响，以至于使它成为了唐诗的一种“原质”。

关键词：笛　玉笛　笛曲　唐诗

在音乐所包含的诸种因素中，乐器与文学的关系非常独特。乐器往往成为文学表现的对象，但它们很少会从本质上影响到文学作品的内在质素。以曹丕《燕歌行》中对思妇形象的表现为例，思妇所弹的到底是琴、瑟还是筝，并不会导致诗歌发生根本性的变化：它们只是一件可以被替换的、甚至是可有可无的道具。尽管如此，还是必须注意到，有少数乐器超出了这个范畴，对诗歌产生了根本性的影响。其中较为突出的就是笛。关于这一点，林庚先生有着深切的体会。他甚至以为，笛是带给诗歌以新活力的新原质：

> 然而这时候另外一种新的乐器则又代之而兴，那便是胡人的羌笛，其魔力远过于琴之在诗中。“笛”的爱好起于北朝的《折杨柳》：……从此之后只要碰见笛声，便似乎无往而不成为好句，如王昌龄的“烽火城西百尺楼，黄昏独坐海风秋。更吹羌笛关山月，无那金闺万里愁。”……而李益的《夜上受降城闻笛》，“回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”惊心动魄，一字千金，“笛”在此成了诗坛的骄子。我们如果说琴

① 本文为河北省教育厅人文社会科学项目：乐府文献学（S080710）阶段性成果。

是伴随着五言的，“笛”便是伴随着七言的知音了，它非特是一个新形式，新事物，而且正是一个新感情。它出现的时候，往往也便是诗意出现的时候，它与诗是一而二二而一的，它所以正是诗的一个原质。①

笛成为了“诗的一个原质”。“它非特是一个新形式，新事物，而且正是一个新感情。它出现的时候，往往也便是诗意出现的时候”。从林庚先生的论述来看，笛的这一特质正是表现在唐诗里。因此，笛在唐诗中，绝非作为诗歌中被偶尔涉及的对象而存在，它实际上是在根本上拓展了唐诗的表现能力，并带给唐诗以崭新的活力。

但是，笛是怎样成为唐诗的一个原质，并带给唐诗以“新感情”和“诗意”的呢？关于这一点，历来的探讨还不够充分，而它们正是诗乐关系的独特层面，具有重要的学术史意义。从这个角度说，必须对笛是如何被唐诗所表现这一问题进行深入的思考，才能对这一课题的推进有所助益。而就笛被唐诗加以表现的因素来说，主要包括三个层面，分别是形制、声音以及与笛有关的典故。正是笛的这三个层面为唐诗带来了新的风貌，从而对唐诗产生了实质性的影响。

一、笛的形制与唐诗

首先来看笛的形制与唐诗的关系。笛的形制大致上可以划分的三种类型。一是以种类分，包括横笛、竖笛、羌笛等；二是以材质分，除竹笛外，主要还有玉笛和芦管（包括各种简陋的牧笛）等；三是以形状分，除通常的长笛、短笛外，还有所谓的龙笛。在汉魏南北朝阶段，笛的这些形制几乎都已经出现在了诗歌之中。以逯钦立所编《先秦汉魏晋南北朝诗》为例，该著涉及到笛的诗歌共有56首，几乎包括了这一时期出现的各式各样的笛。但在绝大多数的情况下，诗歌中的这些笛只是作为被表达的对象而存在，还没有和特定的文学意味联系在一起。而到了唐代，这种状况有了很大的改变。唐诗中的龙笛、玉笛、村笛等被诗人用作表情达意的手段，积累起了特定的文学意味，并因此给唐诗带来

① 林庚《诗的活力与诗的新原质》，参见王钟陵主编《二十世纪中国文学史论文精粹》（诗词曲论卷），第10页，石家庄，河北教育出版社，2001。

了独特的审美效果，从而真正影响到了唐诗风貌的形成。

在唐诗中，龙笛成为了表现富贵、华丽气息的手段。“龙笛”名称出现在南朝，主要取自笛声似龙吟的传说。南朝时期，诗歌中提及“龙笛”，主要也是针对其声音的这一特点。到了唐代，“龙笛”声似龙吟的特征仍然得到诗人的认可、表现，另一方面，龙笛往往伴随着凤箫或凤的出现。龙、凤都是中国传说中吉祥、高贵的动物，常常与帝王之家或富贵华丽的景象联系在一起。这在一定程度上促使着龙笛意蕴向特定的方向靠拢。如张说《奉和圣制过宁王宅应制》：“竹院龙鸣笛，梧宫凤绕林。大风将小雅，一字尽千金。”① 李白《宫中行乐词八首》：“笛奏龙吟水，箫鸣凤下空。君王多乐事，还与万方同。”② 唐远悊《奉和送金城公主适西蕃应制》：“龙笛迎金榜，骊歌送锦轮。那堪桃李色，移向虏庭春。”③ 卢照邻《赠许左丞从驾万年宫》：“黄山闻凤笛，清跸侍龙媒。曳日朱旗卷，参云金障开。”④ 钱起《送鲍中丞赴太原军营》：“云旂临塞色，龙笛出关声。”⑤ 这些诗歌大半属于奉和、应制、送别之作，涉及到远嫁的公主、皇亲宁王、从驾万年宫的左丞以及奔赴军营的中丞等地位显要的人物，并往往与金榜、骊歌、汉宫、云旂结合，多用“金”、“红”、“翠”、“碧”等颜色词来凸显诗歌的亮色，展示出富贵华丽的气息。因此，龙笛在唐诗里已经积累了特定的文化意蕴，与其在南北朝时期的情况已经有了很大的不同。

玉笛在南朝诗歌中出现得较少。现存文献中，直到陈代才有陈后主和江总的两首相关作品。但它在唐诗中大放异彩。唐诗中，玉笛有时候也被称作玉管，出现的频率极高，多是表现华丽、浪漫的气息，出现了很多名篇佳句。如李白的《春夜洛城闻笛》和《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》：

> 谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。⑥

① 彭定求等编《全唐诗》，第 87 卷，第 943 页，北京，中华书局，1960。
② 王琦注《李太白全集》，第 5 卷，第 298 页，北京，中华书局，1977。
③ 《全唐诗》，第 69 卷，第 774 页，北京，中华书局，1960。
④ 《全唐诗》，第 42 卷，第 528 页，北京，中华书局，1960。
⑤ 《全唐诗》，第 238 卷，第 2653 页，北京，中华书局，1960。
⑥ 王琦注《李太白全集》，第 25 卷，第 1161 页，北京，中华书局，1977。

一为迁客去长沙，西望长安不见家。黄鹤楼中吹玉笛，江城五月落梅花。[①]

两首诗歌都是表达略带伤感的思乡之情。但因为玉笛的出现，这些伤感变得亮丽、华美，把人带入纯美的境地。这种意境的形成，显然与玉笛的意象有着密切的关系。此外如卢纶《奉陪浑侍中上巳日泛渭河》中的"晚莺和玉笛，春浪动金罍"[②]、羊士谔《泛舟入后溪》中的"玉笛闲吹折杨柳，春风无事傍鱼潭"[③]、令狐楚《游春辞三首》"风前调玉管，花下簇金羁"[④]；张祜《穆护砂》"玉管朝朝弄，清歌日日新"[⑤]、白居易《与牛家妓乐雨后合宴》"玉管清弦声旖旎，翠钗红袖坐参差"[⑥]等，无不如此。另外值得注意的是，在更多的情况下，唐诗中的玉笛成为了表现俊少风流的手段。如李白《金陵听韩侍御吹笛》中的"韩公吹玉笛，倜傥流英音"[⑦]以及《赠郭将军》中的"爱子临风吹玉笛，美人向月舞罗衣"[⑧]，于鹄《长安游》中的"何处少年吹玉笛，谁家鹦鹉语红楼"[⑨]以及李端《赠郭驸马郭令公子暧尚升平公主令于席上成此诗》中的"杨柳入楼吹玉笛，芙蓉出水妒花钿"[⑩]等，其中的主人公无不因为吹奏玉笛的缘故，成为风流俊少的形象。唐人在这些诗歌中，大多都是因闻笛声而起兴，未必真是对笛的写实，他们习惯性地以玉笛、玉管加以概指，应该是出于对玉笛天然资质的认可。在他们的感觉里，玉笛成为了富贵华丽的表现，所以在类似主题的诗歌里一再地使用玉笛作为表现的手段。而经过玉笛的渲染，无论是诗歌的意境还是诗歌所塑造的形象，都呈现出了华美、浪漫的色彩。这是玉笛带给唐诗的最好礼物之一。

牧笛是儿童牧牛时用以唤牛的乐器的概称。它本身并无特定的形

---

① 王琦注《李太白全集》，第23卷，第1076页，北京，中华书局，1977。
② 《全唐诗》，第279卷，第3169页，北京，中华书局，1960。
③ 《全唐诗》，第332卷，第3697页，北京，中华书局，1960。
④ 《全唐诗》，第334卷，第3749页，北京，中华书局，1960。
⑤ 严寿澄校编《张祜诗集》，第207页，南昌，江西人民出版社，1983。
⑥ 顾学颉校点《白居易集》，第34卷，第777页，北京，中华书局，1979。
⑦ 《金陵听韩侍御吹笛》，《全唐诗》，第184卷，第1877页，北京中华书局，1960。
⑧ 《赠郭将军》，《全唐诗》，第168卷，第1735页，北京，中华书局，1960。
⑨ 《全唐诗》第310卷，第3503页，北京，中华书局，1960。
⑩ 《全唐诗》，第286卷，第3269页，北京，中华书局，1960。

制，举凡牧童所吹奏的笛子几乎都可以称为牧笛。牧笛在诗歌中的出现较晚，一直到唐代才突然多了起来，并且具有了特定的文化内涵。在唐诗中，牧笛经常与牧童联系在一起，着意于表现牧童自由自在的生活，呈现出一片欢乐、祥和的农村生活场景。如“卧牛吹短笛，耕却傍溪田”①、“远岸牧童吹短笛，蓼花深处信牛行”②、“骑牛不顾人，吹笛寻山去”③、“青山青草里，一笛一蓑衣”④ 等。而由于牧童的生活是自由自在的，可以引发旁观者的无数遐想。在唐诗中，牧童吹笛的形象还成为了隐逸心态的象征。以崔道融的《牧竖》为例，这个牧童与众不同：

牧竖持蓑笠，逢人气傲然。卧牛吹短笛，耕却傍溪田。⑤

在诗人笔下，这个牧童居然“逢人气傲然”！其“卧牛吹短笛，耕却傍溪田”的形象，与其说是个孩子，还不如说是个高傲的隐士。这种情况在唐诗中并不少见。如成彦雄的《村行》：“暧暧村烟暮，牧童出深坞。骑牛不顾人，吹笛寻山去。”⑥ 这个“吹笛寻山去”的牧童根本就是“骑牛不顾人”。又如刘兼《登楼寓望》云：“背琴鹤客归松径，横笛牛童卧蓼滩。”⑦ 这横笛的牛童卧于蓼滩，与背琴鹤客的归于松径恰好构成一个归卧的主题。这无疑也是隐逸心态的象征。

综合上述，诗歌中不同形状的笛出现得有早有晚，它们意象内涵的形成时间也各不相同。但不管如何，它们在唐诗中都有了新的内涵，并在很大程度上丰富了唐诗的表达手段和艺术效果，这是笛这种乐器给唐诗带来的重要影响。

---

① 崔道融《牧竖》,《全唐诗》，第 714 卷，第 8203 页，北京，中华书局，1960。

② 刘兼《莲塘霁望》,《全唐诗》，第 766 卷，第 8680 页，北京，中华书局，1960。

③ 成彦雄《村行》,《全唐诗》，第 759 卷，第 8626 页，北京，中华书局，1960。

④ 栖蟾《牧童》,《全唐诗》，第 848 卷，第 9610 页，北京，中华书局，1960。

⑤ 《全唐诗》，第 714 卷，第 8203 页，北京，中华书局，1960。

⑥ 《全唐诗》，第 759 卷，第 8626 页，北京，中华书局，1960。

⑦ 《全唐诗》，第 766 卷，第 8691 页，北京，中华书局，1960。

二、笛声、笛曲与唐诗

笛被唐诗接受、表现的第二个层面是笛声和笛曲。笛曲本来就是笛声。之所以要将二者分开，是因为在人们接受笛声的过程中，出现了对乐声本身美感的接受和对特定乐曲的接受两种情况，而这两种情况给诗歌带来的影响并不相同。在唐诗中，对笛声美感的单纯感受形成了一些固定的表达模式，并且兴发了不同的情感，而对特定笛曲的接受与表现更是往往和特定的主题、情感结合在一起。

闻笛而起兴的诗歌创作，在唐前极少见到。翻检魏晋南北朝时期的诗歌，我们很难找到诗人听到笛声而兴发特定情怀的例子。而在唐诗中，笛声往往与月结合在一起，共同承担着抒发诗人情怀的功能，并形成了三种主要的曲辞模式。

第一种情况是边塞闻笛声。其曲辞创作的主要模式是：月夜——边塞——征人——闻笛声——思乡。在这种模式中，因为背景是月夜、边塞，诗歌的情感往往开阔而深沉，带着一丝慷慨的悲凉。其中较有代表性的例子是王维的横吹曲辞《陇头吟》①。第二种情况是江上闻笛。其曲辞创作模式是：月夜——江边——小舟——迁客——闻笛声——思乡。这一曲辞模式与前者并无本质的区别，都是表达思乡的情感，只是这一地点通常发生在江边。因为背景从边塞转到了江边，大漠中的那种开阔、悲慨消失了，代之而起的是滔滔不绝的江水，连绵不断的群山，仿佛人心底永不消歇的伤感。在这种模式里，悲慨的气息要少一些，更多的是连绵的伤感。王昌龄《江上闻笛》② 是这一模式的代表。第三种情况是高楼闻笛。其通常的曲辞创作模式是：月夜——闺妇——高楼——闻笛声——思人。与前两种模式不同的是，这种情况下，抒情的主人公不再是离乡的战士或迁客，而是在家的妇女。笛声与月夜、高楼一起成为了表达闺妇思念未归家人的主要手段。如施肩吾的《夜笛词》：

皎洁西楼月未斜，笛声寥亮入东家。却令灯下裁衣妇，误剪同

---

① 赵殿成笺注《王右丞集笺注》，第6卷，第92页，上海，上海古籍出版社，1984。

② 《全唐诗》，第141卷，第1433页，北京，中华书局，1960。

心一半花。①

这月夜本是思人的时节，何况还有这无端的笛声，裁衣的少妇心中突然触动，失手就剪掉了同心的烛花。通过这个场景，少妇心中对出门在外的良人的那点思念之情被表现得细微而敏感。这种明月夜里笛声遥来、思妇心动的模式不断出现在唐诗里。如戴叔伦的《相思曲》等。总的来说，这在不同场合、环境下出现的笛声成为了唐代诗人性情发动的契机，也在一定程度上丰富了唐诗的表现手段。

除了对笛声的整体感知外，人们对笛曲的接受也是笛影响唐诗的重要方面。在唐诗中，较为普遍且形成了独特内涵的是《折杨柳》、《梅花落》以及《关山月》等笛曲。

唐代《折杨柳》乐曲的来源与演变十分复杂，但大体承袭南朝而来。② 南朝的《折杨柳》已经形成了至少五个乐曲系统。它们分别是汉横吹曲《折杨柳》、古乐府《小折杨柳》、相和大曲《折杨柳行》、梁鼓角横吹曲《折杨柳歌辞》（或名《折杨柳枝歌》）以及清商西曲《月节折杨柳歌》。③ 但总的来看，这些名称接近的各种《折杨柳》乐歌并未在近似曲题的情况下形成一致的主题。到了唐代，《折杨柳》变得非常流行，并且衍生出许多曲题。唐代许多诗人如卢照邻、沈佺期、乔知之、刘宪、崔湜、韦承庆、欧阳瑾、张祜、张九龄、余延寿、李白、孟郊、贾岛、杜牧、李益、李商隐、元稹、李端、翁绶、王建、张籍等都曾涉及这一曲题，仅郭茂倩《乐府诗集》卷 22、卷 81 中就收录有唐人《折杨柳》、《杨柳枝》曲辞 100 余首。这些曲题多半都是与现实生活中的折杨柳习俗一起，在唐诗中传达特定的情感。其中最有代表性的就是游子、征人对故乡的怀念之情，以及闺中少妇对远征他乡的丈夫的思念之情，所谓“曲成攀折处，唯言怨别离”④，主题变得相当集中。刘永济《唐人绝句精华》指出：“（杨柳枝词）盖即古（横吹曲）之《折杨柳》，

① 《全唐诗》，第 494 卷，第 5602 页，北京：中华书局，1960。

② 关于唐代《折杨柳》、《杨柳枝》的渊源情况，可以参见沈冬《唐代乐舞新论》中的部分章节，北京，北京大学出版社，2004。

③ 见曾智安《清商曲辞研究》第二章第二节，首都师范大学博士论文打印稿，2006。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第 22 卷，第 329 页，北京，中华书局，1979。

其词托意杨柳以写离情，或感叹盛衰。”① 这很能概括唐代《折杨柳》、《杨柳枝》等乐歌曲辞在唐诗中的表现特点。

唐诗中提及笛曲《关山月》主要是通过笛声与关山、明月等意象的融合，共同表现征人的思乡、念远之情。《关山月》原本是横吹曲，但属后起的乐曲，大约产生于魏晋以后。南朝时诗歌中提及笛曲《关山月》，大多采用咏物诗的模式。阎福玲在《横吹曲辞〈关山月〉创作范式考论》指出：“唐前诗人是以咏物诗的笔法来处理《关山月》的乡恋题材，多角度、全方位刻画月亮的视觉形象，在关山月色的笼罩、触动与诱发下抒发征人伤别怀归之情，因此与其说唐前的《关山月》是抒情诗，不如说是咏物诗，即咏月诗，月是诗歌表现的重心与焦点。”② 此论极有道理。但到了唐代，随着笛曲《关山月》的广泛传播，诗人对之充满兴趣。现存文献中，唐代《关山月》曲辞约有21篇，涉及《关山月》的诗歌大约有15篇左右。卢照邻、沈佺期、李白、长孙佐辅、耿湋、戴叔伦、崔融、李端、王建、张籍、翁绶、鲍氏君徽等人都有过相关作品。但主要已经不再是南朝时期以月为重心进行的景物描写，而是借助笛曲《关山月》表达征戍之苦、思乡之愁或表现对征战的理性思考，开辟了《关山月》创作的新局面。如李白的《关山月》利用“戍客望边色，思归多苦颜”表现战争的残酷，给人民带来的是无尽的灾难和相思，含义十分深刻。这是笛曲《关山月》在唐诗中抒发情感的主要途径。

笛曲《梅花落》是横吹曲中以羌笛为主要演奏乐器的乐曲。它产生于北方，魏晋以来极其流行。但是《梅花落》古辞已失，现存尽为南朝隋唐文人拟作。其中最早的《梅花落》曲辞来自于刘宋鲍照，是借梅花而咏怀，与作为笛曲的《梅花落》关系不大。其后沈约的曲辞创作也专注于梅之花香、花色以及先春开落的特点，带有一定的托物自寓、感慨自哀以及怨春叹逝的情怀。这是早期笛曲《梅花落》曲辞的主要特点。唐诗中的笛曲《梅花落》往往与闺怨、怀人的主题结合在一起。这个传统是从陈代徐陵开始的。徐陵在其诗歌中写道：“倡家怨思妾，楼上独徘徊。”③ 第一次把梅花凋零与闺中思怨联系起来，建立起睹物思人的抒

---

① 刘永济选释《唐人绝句精华》，第177页，北京，人民文学出版社，1981。

② 阎福玲《横吹曲辞〈关山月〉创作范式考论》，《河北师范大学学报》（社会科学版），2005年第2期。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第350页，北京，中华书局，1979。

情指向。到苏子卿之作，更由梅花似雪展开联想，由南国之雪到北国之雪，把梅花引发到伤别怀人之意，并定位于怀想远在边郡的征戍之人，最终使《梅花落》之主题由感叹三春之花的色与香，转向了因梅花而怀远戍之人的情感指向。到了唐代，《梅花落》曲辞的写作大体上沿着这种情感指向发展。卢照邻、杨炯、沈佺期、刘方平之作大都如此构思立意。如卢照邻的《梅花落》"梅岭花初发，天山雪未开。雪处疑花满，花边似雪回。因风入舞袖，杂粉向妆台。匈奴几万里，春至不知来"①就明显地体现出了这个特点。

不管是笛曲《折杨柳》、《关山月》、《梅花落》，还是"闻笛"时所兴的不同情感，大多数情况下，这些笛曲所表达的情感都是思乡和怀人。只是在表达这些同样的情感、主题的过程中，这些笛曲因其曲题而与不同的意象相结合，故而形成不同的表达模式，给唐诗带来丰富多变的风貌，这是笛曲影响唐诗的重要表现之一。

三、笛的典故与唐诗

笛被唐诗接受、表现的第三个层面是与笛有关的典故。随着笛与人类生活关系的日益密切，围绕着笛发生了一些历史事件。这些历史事件被后人一再回顾、阐释，逐渐形成了特定的文化意蕴，并最终成为典故，被唐人普遍接受。

在唐代之前，与笛有关的典故主要跟蔡邕、向秀等人有关。按照通常的说法，可以将它们分别称之为柯亭笛、山阳笛。与蔡邕相关的是柯亭笛。关于柯亭笛，最早见于伏滔《蔡邕〈长笛赋〉·序》：

> 余同僚桓子野，有故《长笛赋》。传之耆艾，云蔡邕之所作也。初，邕避难江南，宿于柯亭。柯亭之馆，以竹为椽。仰而眄之曰："良竹也"。取以为笛，奇声独绝。历代传之。②

在这则历史事件中，蔡邕的名士身份、他对柯亭笛的知音以及他在逃亡生涯中的志士之悲等因素共同构成了别具传奇色彩的名士风流，促使这

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第351页，北京，中华书局，1979。

② 严可均辑《全晋文》，第133卷，第2226页，北京，商务印书馆，1999。

一历史事件具备了形成文化意蕴的种种潜力。后世的文人在不同方面强化着这一倾向。如《晋书》载：

(桓) 伊性谦素，虽有大功，而始终不替。善音乐，尽一时之妙，为江左第一。有蔡邕柯亭笛，常自吹之。王徽之赴召京师，泊舟青溪侧。素不与徽之相识。伊于岸上过，船中客称伊小字曰："此桓野王也。"徽之便令人谓伊曰："闻君善吹笛，试为我一奏。"伊是时已贵显，素闻徽之名，便下车，踞胡床，为作三调，弄毕，便上车去，客主不交一言。①

桓伊"有蔡邕柯亭笛，常自吹之"，面对王徽之的贸然相请毫不介意，吹完三调，"客主不交一言"，自然又为这柯亭笛增添了一分风流的蕴藉。这显然有助于柯亭笛形成自身的文化意蕴，并最终成为富于文化意蕴的典故。

柯亭笛在唐代数量并不是很多，但其文化内涵却逐渐确立起来。值得注意的是，唐诗中关于柯亭笛的典故，其文化内涵更多的并不是指向与蔡邕相关的故事，而是王徽之与桓伊两人那种洒脱的相互知赏。如李縠的《浙东罢府西归酬别张广文皮先辈陆秀才》：

岂有头风笔下痊，浪成蛮语向初筵。兰亭旧趾虽曾见，柯笛遗音更不传。照曜文星吴分野，留连花月晋名贤。相逢只恨相知晚，一曲骊歌又几年。②

在这首诗里，"柯笛遗音更不传"通过"兰亭旧趾"、"晋名贤"、"相逢只恨相知晚"等表达将柯亭笛与王徽之、桓伊有关的典故曲折地表现出来，并且紧紧扣住了诗题中的"酬别张广文皮先辈陆秀才"，从而将自己与对方几人的交往比喻成王徽之与桓伊的交往，含蓄而巧妙地称道了对方的风流气度。这首诗也因柯亭笛之典故而具有了一种含蓄曲折的味道。另外的例子还有杜牧的《寄珉笛与宇文舍人》③ 等，对王徽之、桓伊典故的藏用都非常明显，不必一一解释。在唐诗中，也有以柯亭笛暗

---

① 《晋书》，第81卷，第2118页，北京，中华书局，1974。

② 《全唐诗》，第631卷，第7238页，北京，中华书局，1960。

③ 冯集梧注《樊川诗集注》，第293页，上海，上海古籍出版社，1978。

藏蔡邕故事、抒发遇合感慨的。如胡曾《咏史诗·柯亭》：

> 一宿柯亭月满天，笛亡人没事空传。中郎在世无甄别，争得名垂尔许年。①

如果没有蔡邕的知赏，柯亭笛又如何能够得以流传。诗人这样的感慨很让人想起伯乐与千里马的故事。这显然也是对蔡邕典故所包含文化意蕴的表现。

山阳笛又称邻人笛，源于向秀的《思旧赋》。向秀在《思旧赋》的序言里说：

> 余与嵇康、吕安居止接近，其人并有不羁之才。嵇意远而疏，吕心旷而放，其后并以事见法。嵇博综伎艺，于丝竹特妙，临当就命，顾视日影，索琴而弹之。逝将西迈，经其旧卢。于时日薄虞泉，寒冰凄然。邻人有吹笛者，发声寥亮。追想曩昔游宴之好，感音而叹，故作赋曰，乃称作邻人笛。②

《思旧赋》里包含着对友人伤逝的无限痛悲，而邻人笛则是这种痛悲之情的曲折寄托。这是邻人笛能被后人认可、追述的重要原因。但这还不足以概括这一事件的文化意蕴。这个事件里，还包括了个体自由被强权政治、无道社会践踏后无可奈何的屈服和屈辱之感。关于这篇赋的创作背景，《晋书》有更详细的记载：

> 向秀，字子期，河内怀人也。清悟有远识，少为山涛所知，雅好老庄之学。惠帝之世，郭象又述而广之，儒墨之迹见鄙，道家之言遂盛焉。始，秀欲注，稽康曰："此书拒复须注，正是妨人作乐耳。"及成，示康曰："殊复胜不？"又与康论养生，辞难往复，盖欲发康高致也。康善锻，秀为之佐，相对欣然，旁若无人。又共吕安灌园于山阳。康既被诛，秀应本郡计入洛。文帝问曰："闻有箕山之志，何以在此？"秀曰："以为巢、许狷介之士，未达尧心，岂

---

① 《全唐诗》，第647卷，第7428页，北京，中华书局，1960。

② 《晋书》，第49卷，第1374页，北京，中华书局，1974。

足多慕。”帝甚悦。秀乃自此役作《思旧赋》云……①

只有在这样的背景下，向秀在《思旧赋》中所说的“践二子之遗迹兮，历穷巷之空庐。欢黍离之愍周兮，悲麦秀于殷墟”才可以得到更加深刻的理解。深沉的友情、正道不申的悲哀，所有这些因素使得这一事件具有了深沉的文化意蕴。山阳笛也好，邻人笛也好，都曲曲折折地把读者引导到那个让人向往的山阳、那个让人悲慨的时代，并因此而被后人接受。

山阳笛、邻人笛的典故在南朝时期的诗歌中并不多见，但在唐诗中不仅频繁出现，且其内涵经过文人墨客的不断演绎、发挥，最终定型为以抒发对亡友的怀念之情为主。《全唐诗》中，与山阳笛（邻人笛）有关的诗歌共有35首，基本上都是表达痛悲亡友的主题。为了直观起见，我们不妨来看一些诗歌的题目。如刘长卿《哭张员外继（公及夫人相次没于洪州）》② 与《过裴舍人故居》③、钱起《哭曹钧》④、耿湋《哭苗垂》⑤、窦牟《奉诚园闻笛》⑥、司空曙《冬夜耿拾遗王秀才就宿因伤故人》⑦ 以及武元衡《经严秘校维故宅》⑧ 等。从这些诗歌的题目看，它们大多具有“哭”“吊”“伤”等悲伤字眼，或是经过某人故居、故宅等一些令人怀念、触景生情的地方。在这些诗歌里面都出现了对山阳笛（邻人笛）这一意象的使用。可以说，诗人在面对人去楼空、物是人非的境况时，他的心情是沉重的、无奈的、伤痛的，而山阳笛（邻人笛）以它独有的文化内涵，将这种心情表达得更为深沉委婉。在唐诗中，与山阳笛文化内涵最为接近的，大概是刘禹锡的《酬乐天扬州初逢席上见赠》：

巴山楚水凄凉地，二十三年弃置身。怀旧空吟闻笛赋，到乡翻似烂柯人。沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神。⑨

---

① 《晋书》，第49卷，第1374页，北京，中华书局，1974。
② 储仲君撰《刘长卿诗编年笺注》，第470页，北京，中华书局，1996。
③ 储仲君撰《刘长卿诗编年笺注》，第49页，北京，中华书局，1996
④ 《全唐诗》，第236卷，第2607页，北京，中华书局，1960。
⑤ 《全唐诗》，第269卷，第3005页，北京，中华书局，1960。
⑥ 《全唐诗》，第271卷，第3039页，北京，中华书局，1960。
⑦ 《全唐诗》，第292卷，第3311页，北京，中华书局，1960。
⑧ 《全唐诗》，第316卷，第3552页，北京，中华书局，1960。
⑨ 卞孝萱校订《刘禹锡集》，第31卷，第421页，北京，中华书局，1990。

在这首诗里，山阳笛或邻人笛等语符没有直接出现，但“怀旧空吟闻笛赋”的表述里，还是将山阳笛（邻人笛）的典故暗藏其中。在这首诗里，山阳笛（邻人笛）的指向最接近其原始的文化内涵。刘禹锡是永贞革新的主力之一。永贞革新失败之后，八司马都被贬外出，很多人就此死在了被贬之地。刘禹锡在巴山蜀水弃置二十三年之后到达扬州，他昔日的好友多半都已经作古。这些作古的友人并非泛泛之交，而是在永贞革新这场政治运动中的战友、盟友。所以刘禹锡的这句诗歌，就不仅仅是对一般友情的伤怀，还包括了对时局变化、同志不再的感慨，与向秀对嵇康的怀念之情最为接近。因此，在刘禹锡这首看起来简单的诗歌里，实则包孕了非常沉痛的伤感，是对山阳笛典故最为贴切的使用。

不管是柯亭笛还是山阳笛（邻人笛），当它们作为文学典故被唐诗采用时，都在一定程度上丰富了唐诗的表现手段，并促进了唐诗内容的丰富。而这些显然是笛影响唐诗的一个重要方面。

四、余论

以上从笛的三个层面探讨了笛与唐诗的关系。从整体上说，笛的这三个层面并不如同一般乐器那样只是作为唐诗的表现对象而存在，而是成为了唐诗的表现手段，在一定程度上提高了唐诗的表现力度，并丰富了唐诗的内容和风貌，展示了乐器与唐诗关系的一种内在联系。需要进一步思考的是，这种关联涉及的乐器到底有多少？它们与诗歌的关联通道又表现在哪些方面？本文的探讨显示，从形制、乐声（乐曲）以及相关典故这三个层面切入，来探讨乐器与诗歌的关系，具有一定的适用性。但这种适用性到底有多大，还需要我们对更多的乐器与诗歌的关系进行更加深入的探讨。

作者简介：曾智安，男，1976年生，湖北公安人，文学博士。现为河北师范大学文学院副教授，曾发表过《西曲舞曲与张若虚〈春江花月夜〉的曲辞结构》、《梁诗对吴歌西曲的藏用及其审美意蕴的拓展》等论文。

高翠霞，女，1981年生，河北衡水人，河北师范大学文学硕士。

万斯同《新乐府》对白居易《新乐府》的因革[①]

◇张 煜

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100083）

提 要：万斯同是明清之际重要的学者，笔者经过研究发现，万斯同所著《明史新乐府》，不但对于明代的历史具有重要的证明和补充的意义，在创作手法上与唐代白居易新乐府一脉相承，万斯同以其开阔的视野，突破了白居易新乐府创作的格局，不局限于以诗讽刺，他以诗存史，用诗歌完整、生动地记录歌咏了有明一代近三百年完整的历史，开创了中国诗歌史上前所未有的局面，有着更为珍贵的史料价值。

关键词：万斯同 白居易 新乐府 以诗存史 异同

万斯同，字季野，学者称石园先生，浙江鄞县人。生于明思宗崇祯十一年（1638年），卒于清圣祖康熙四十一年（1702年），享年65岁。黄宗羲弟子，清初浙东学派的代表人物。万斯同博通诸史，遍读家藏书，尤熟明代掌故。他以明遗民自居，绝不仕清。清康熙十八年（1679），《明史》总裁官大学士徐元文荐他入史馆，他携书10万卷入京，不受俸，不署衔，以布衣身份参修明史。《明史稿》500卷，由他手定。卒于明史馆。门人私谥贞文先生。万斯同坚贞的遗民气节和对明史不朽的贡献，使得他获得了时人和后人的敬仰，在中国历史上光芒四射，“是时浙东多学者，万季野以史学名，李杲堂（邺嗣）以古文名，介眉先生则以经学名”，[②] 也由此掩盖了他的文学成就，其文学方面的研

---

① 本文为国家社科基金项目“唐后新乐府辞研究”（08CZW019）阶段性成果。

② 《大理寺少卿心斋陈公墓志铭》，清蔡世远撰《二希堂文集》，台北，台湾商务印书馆，1983。

究尚未引起学者的关注，研究的文章目前学界尚不得见。其实，万斯同诗歌的成就不应忽视，正如他的好友李邺嗣在《万季野诗集序》对其诗歌成就作出的精准概括和评价：

> 而季野复喜言诗。适余从老友徐霜皋先生泛东湖，登望海绝峤，游览数日，得五言古诗一卷，季野读之甚喜……而季野亦出其诗二帙使余序之，壹何其中今协古，铿锵感讽，流连宛笃，凄远若是，其辞之绝工也。①

笔者经过对万斯同诗歌作品的研究发现，万斯同所著《明史新乐府》66题68首，不但对于明代的历史具有重要的证明和补充的意义，在创作手法上与唐代白居易新乐府的创作一脉相承，他成功地借鉴了白居易新乐府的创作手法，并且创造性地加以发挥，以诗存史，从这一意义上来说，他比白居易更进了一步，也使得他的作品呈现出更强的历史性和现实性，有着更为珍贵的史料价值。反之，信实的史实也使得他的新乐府诗更富有历史的厚重和含蕴不尽的诗歌韵味。万斯同以其开阔的视野，突破了白居易新乐府创作的格局，不局限于以诗讽刺，他用诗歌完整、生动地记录歌咏了有明一代近三百年完整的历史，开创了中国诗歌史上前所未有的局面。

下面主要围绕二人新乐府具体作品探讨比较其异同。

一、关于序

1. 形式不同。白居易50首新乐府，有总序，每首又各有一序，阐明写作目的。简短如“苦宫市也”（下文称‘判断性小序’），皆类此。其中又有9首诗序更为具体，体制稍长，为白居易以散文笔法具体阐释诗歌背景的文字，为：《七德舞》、《立部伎》、《华原磬》、《上阳白发人》、《胡旋女》、《昆明春水满》、《城盐州》、《驯犀》、《骠国乐》。如下：

> 《七德舞》：武德中，天子始作《秦王破阵乐》以歌太宗之功

---

① 《万季野诗集序》，清同治己巳七月刻本。

业。贞观初，太宗重制《破阵乐舞图》，诏魏徵、虞世南等为之歌词，因名《七德舞》。自龙朔已后，诏郊庙享宴，皆先奏之。

《立部伎》：太常选坐部伎无性识者，退入立部伎。又选立部伎绝无性识者，退入雅乐部。则雅声可知矣！

《华原磬》：天宝中，始废泗滨磬，用华原石代之。询诸磬人，则曰：故老云：泗滨磬下调不能和，得华原石考之乃和，由是不改。

《上阳白发人》：天宝五载已后，杨贵妃专宠，后宫人无复进幸矣。六宫有美色者，辄置别所，上阳是其一也。贞元中尚存焉。

《胡旋女》：天宝末，康居国献之。

《昆明春水满》：贞元中始涨之。

《城盐州》：贞元壬申岁，特诏城之。

《驯犀》：贞元丙子岁，南海进驯犀，诏纳苑中。至十三年冬，大寒，驯犀死矣。

《骠国乐》：贞元十七年来献之。

白居易这些新乐府诗前的序文明确具体地描写介绍了诗歌相关的背景（下文称描写性小序），有利于读者对诗歌本事内容的理解，然而只占总数50首的1/5左右，尚未覆盖50首新乐府。

而万斯同的68首新乐府每首前面都有一篇详细介绍诗歌背景本事的序文，从数量到质量相对白居易新乐府，有一个相当明显的跨越。如：

《马将军》：将军名芳，嘉靖末北边良将也。

《梃击行》：万历四十三年，有奸徒张差者，持梃入东宫，将击太子，为内宫所获。法司以风癫蔽罪，提牢主事王之采诘之，始供为郑妃家所使。事闻于上，但斩张差于市，竟不能穷治也。

《荷花儿》：万历中，京师有盗。入周皇亲家，劫其财，杀其主而去。及捕盗者入，止见婢荷花儿哭于尸侧。遂执送官，谓其通奸杀主也。法师严刑鞫之，儿不胜楚，即自诬伏。诏磔于市。临刑，谓行刑者曰："我实冤死，乞先绝我气，不然吾为鬼杀汝矣。"其人不听，竟脔尽而死。越三日，其人坐于市肆，忽大叫："荷花儿杀我。"遂诸窍流血死。人始知其冤。后获大盗十人，自供尝杀周皇

亲家。诏刑官翁大立而下，俱追论罢职。①

序短如《马将军》一句话，长如《荷花儿》一段话，或详或略，勾勒出诗歌本事背景。

可以发现，白居易新乐府序，仅仅以表明创作目的为主，大部分为“……也”这样简短的概括性判断句，如：“刺雅乐之替也”、“美拨乱陈王业也”、“戒近习也”。具体阐释的只占全部新乐府诗的很少一部分，内容也大多简单。万斯同在序中明确表明效法白居易，但是取消了白居易诗前表创作目的的一句话判断性短序，而将白居易具体阐释的描写性小序扩大至68首每一首，并且篇幅大幅度加长，如同一个个历史故事，人物风神面貌，恍惚生动，再配以新乐府诗歌咏，明代的历史于是连缀成了一幅逼真生动的诗歌长卷。

2. 详略不同。白居易新乐府仅仅是欲借诗以讽喻，诗歌本身是重点，所以序只是做到了对时事或本事的一个大致叙述，如《上阳白发人》序曰：“天宝五载已后，杨贵妃专宠，后宫无复进幸矣。六宫有美色者，辄置别所，上阳是其一也。贞元中尚存焉。”只点明了所咏时事发生的时间、起因和结果，没有对事情过程的描述，更没有细节的刻画，只是一个大致的叙述，然而这在白居易新乐府中已经算是较长较具体了。

万斯同新乐府序则不同，他欲借诗以存史，因此新乐府序大都描写了一个完整的历史故事，情节曲折完整。不但事件发生的时间、地点、人物要素齐全，而且能通过人物的语言、动作等细节描写多角度生动地展示历史事件，如上所引的《荷花儿》序，记载的是明神宗万历年间民间发生的一件朝廷刑官草菅人命的冤案。有荷花儿主人遇害后她的动作描写，临刑前与行刑者的对话描写，行刑者最终遭到报应离奇死亡，等等，不啻于一篇传奇文字，引人入胜，带有很强的文学色彩，也体现了诗人鲜明的创作态度。这些详尽周全的描写在白居易新乐府序中是很少见到的。因为白居易作新乐府时，身份是左拾遗，作诗主要目的是以诗歌讽谏天子，以尽到谏官之责。具体怎样操作呢？白居易是想播之乐章歌曲，寻找机会唱给天子听，因此注定，白居易新乐府选取的歌咏素材全部都是围绕者朝廷内外的大事件，即便笔涉民间事如《卖炭翁》，最

① 参见《万季野新乐府》，清同治己巳七月刻本。

终着眼点也是在说明宫市的危害；新乐府诗歌本辞，也就是将来的歌辞本身是创作重点，小序是辅助，无需过长，只起到一定的说明作用就行了。

总而言之，万斯同新乐府效法白居易新乐府，在序中有所体现，他保留了白居易新乐府诗前有序的做法。不同的是，他取消了白居易每首诗前表现写作目的的判断性小序，发展并扩充了白居易另一类描述性小序，为了讲明史实，便于理解诗歌，还加长了篇幅，增加了文字，扩大了内容含量，形成与新乐府诗相得益彰的局面。

二、关于诗歌形式

1. 句式。白居易新乐府大都是典型的三三七的句式，通俗流畅，是白居易故意追求“体顺而肆，可以播于乐章歌曲也”的结果。如“七德舞，七德歌，传自武德至元和。”“华原磬，华原磬，古人不听今人听。”这种句式是民歌体制，非常便于诗歌入乐歌唱，已是学界共识，毋庸赘言。虽然万斯同自己说所作的新乐府“非有音节可被之管弦也”，即不考虑诗歌能否便于入乐，但是也将这种创作手法移植到他的诗中。如：

《李太师》：李太师，佐命勋，当日论功称首臣。

《刑囚手》：太守贤，不受钱，此手胡为至我前……刘太守，清且严，囚手一断人心悚。

《埋羹守》：埋羹守，清且贤，何独埋羹后代传……埋羹守，世诚少，今之仕宦皆争巧。

《王振儿》：古之制，奄守门，身下蚕室绝儿孙。

除此之外，他的新乐府句式比白居易还要灵活多样，笔者对万斯同68首新乐府诗中使用频率多的句式做了一个数据统计，列表如下：

三三七	三三七七	三三三三	骚体
《李太师》《刑囚手》 《姚少师》《王振儿》 《于公妾》《昭德宫》 《倭无敌》《三娘子》 《荷花儿》《马将军》 《虎彪横》《埋羹守》 《刘棉花》《洪侍郎》 《九千岁》《四姓奴》	《埋羹守》《献蛮王》 《射草人》《欧罗巴》 《进红丸》《沉瓜步》 《姚少师》《四姓奴》 《索妖妇》《祭忠台》 《捣谷郎》《状元膳》 《枯鱼寿》《镇国公》 《王江泾》《倭无敌》 《洪侍郎》《冢宰妇》 《荷花儿》《修工匠》	《蒋太守》 《曹妃怨》 《句容令》 《洪侍郎》 《复松山》	《百岁衣》 《兔生子》 《哀闽商》 三首
16 首	20 首	5 首	5 首

万斯同有 16 首新乐府采取了三三七的句式，或在篇首，或在篇中，这可以视为是对白居易新乐府的学习和继承。除此之外，他还大量运用其他的诗歌句式入诗，像三三七七句式：《枯鱼寿》“鲁公鱼，李公酒，相看大笑复陶然，何必肥鲜酌巨斗”；三三三三句式：《蒋太守》“蒋太守，性强项。居官贫，世无两”；骚体句式：《兔生子》“白兔来兮山中，皇心悦兮动容。拜神祝兮叩玄宫”，等等，一首诗内或出现三言、四言、五言、七言等杂言句式，或者通篇为整齐的三言诗、七言诗。其新乐府诗句式的灵活多样，大大超过了白居易新乐府。

万斯同效法白居易还表现在对某些句式的模仿运用。如白居易新乐府多见这样的句子：

《上阳白发人》：君不见，昔时吕向美人赋。

《太行路》：君不见，左纳言，右纳史，朝承恩，暮赐死。

《驯犀》：君不见，建中初，驯象生还放林邑。君不见，贞元末，驯犀冻死蛮儿泣。

《涧底松》：君不见，沉沉海底生珊瑚，历历天上种白榆。

《李夫人》：君不见，穆王三日哭，重璧台前伤盛姬。

《杏为梁》：君不见，马家宅，尚犹存，宅门题作奉诚园。君不见，魏家宅，属他人，诏赎赐还五代孙。

《天可度》：君不见，李义府之辈笑欣欣。

《采诗官》：君不见，厉王胡亥之末年，群臣有利君无利。

万斯同新乐府：

《修功匠》：君不见，西南守边诸将士，朝蒙晋官夕荫子，功名大率皆由此。

《纳兰王》：君不见，朱泚当年据关内，大呼街市免加税。

《刑囚手》：君不见，今人暮夜通苞苴，清名犹复播人口。

《火烧头》：君不见，高皇寄食萧寺里，前为沙门后天子。

《欧罗巴》：君不见，释教初兴微若萎，驯至滔天不可排。

句式多样，是诗人叙事的需要，便于诗人思想感情的抒发，诗的韵律也随句式变化而扬抑回旋，一唱三叹，前呼后应，既回环往复，又层出不穷。如《祭忠台》："刘侍讲，骨何亢。成布衣，气何壮。遥遥万里哭孤忠，义声直薄云霄上。忠良被祸世所哀，阊阖虽高尚可排。盈廷卿相徒饱粟，坐看劲骨沦尘埃。忠臣死，义士悲，不见至今舜江上，山颠犹有祭忠台。贵人何必轻寒士，田间饶有奇男子。布衣高义足千秋，济济达官谁得似？"这种句式的变化，又是切合诗人感情的起伏，因此一首篇幅不短的叙事诗歌并不使人觉得冗长乏味，读来声情并茂，如见其人，如闻其声。

2. 标题。白居易50首新乐府的题目中有41首为乐府传统的三字歌标题形式。如《涧底松》、《李夫人》、《杏为梁》、《天可度》、《采诗官》等，还有5首为二字标题如《驯犀》等，4首为五字标题《上阳白发人》等。题目均为白居易因事自创，不因袭古题，体现着明确的新乐府创作意识，而且大都为选取新乐府首二字或首三字为题。

万斯同68首新乐府则全部为三字题，如《沉瓜步》、《曹妃怨》、《百岁衣》、《洪侍郎》、《复松山》，均为万斯同因时事自创。其中13首为取首三字为题目，为：《蒋太守》、《黄河清》、《句容令》、《修功匠》、《欧罗巴》、《三娘子》、《荷花儿》、《相门子》、《马将军》、《蒋太守》、《姚少师》、《李太师》、《埋爨守》。与白居易不同，其余的题目是从诗歌歌咏的本事中提炼概括出来。

三、关于新乐府诗歌内容

白居易新乐府序云："自武德至元和，因事立题，题为新乐府。"所咏事，起于唐高宗武德朝，讫于唐宪宗元和年间，约二百年间事。可谓唐代断代史事的记载。

万斯同新乐府序云："季野则独取三百年间朝事"，起于明太祖洪武朝，讫于明毅宗崇祯末年，约三百年间事。可谓明代一部通史。

白居易《新乐府序》云：

> 序曰：凡九千二百五十二言，断为五十篇。篇无定句，句无定字。系于意不系于文。首句标其目，卒章显其志。诗三百之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也。其言直而切，欲闻之者深诫也。其事核而实，使采之者传信也。其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君为臣为民为物为事而作，不为文而作也。

又《与元九书》云：

> 自拾遗来，凡所遇所感关于美刺兴比者，又自武德至元和，因事立题，题为新乐府者，共一百五十首，谓之讽谕诗。

由"欲见之者易谕也……欲闻之者深诫也……为君为臣为民为物为事而作""关于美刺兴比者……题为新乐府者……谓之讽谕诗"可知白居易新乐府的创作意图，就是讽喻。他晚年对自己的一生诗歌创作作分类时，也将50首新乐府全部归入自己的讽喻诗类别当中。

万斯同不同于白居易这一目的，其《新乐府》李邺嗣序云：

> 季野则独取三百年间朝事，及士大夫品目，片言只句，可撮为题，俱系乐府一章，意存讽刺，以合于变风变雅之义。虽其词未即方驾工部，而以前视元白，后当杨李，则几过之矣。或谓以季野史学盖世之才，不使纂成一朝之史，而徒取三百年之单文俚句，造为韵语，以寄讽当世，似近于识小，殊为季野惜之。余独谓不然，诗以述世，其诗即其史也。诗亡而史作，义本相贯，但有简繁之分

耳。季野即未及纂成一朝之史，而且以新乐府先之，是亦史之前驱也。先诗而后史，与祭先河而后海同，诗其源也，史则其委也。诵其诗者，即可知季野之史学矣。

由“意存讽刺，以合于变风变雅之义……诗以述世，其诗即其史也。诗亡而史作，义本相贯，但有简繁之分耳……诵其诗者，即可知季野之史学矣”，可知，万斯同作新乐府虽亦如白居易，有讽刺之意，但是更重要的是意欲以诗存一代之史。

简言之，白居易以左拾遗的身份作新乐府，创作目的只有一个：以诗讽喻，以尽谏官之职守。万斯同是以明遗民的身份作新乐府，创作目的也只有一个：以诗存史，以尽遗民对明朝的忠心。下面就白居易新乐府与万斯同新乐府的诗歌内容做具体比较。

白居易新乐府主题

白居易《新乐府》	主　题
《七德舞》：美拨乱陈王业也。《二王后》：明祖宗之意也。《海漫漫》：戒求仙也。《法曲》：美列圣正华声也。	王业之艰、听取祖训
《昆明春水满》：以思王泽之广被。《道州民》：以美臣之遇主也。《白炼镜》：辨皇王鉴也。《太行路》：借夫妇以讽君臣之不终也。《驯犀》：感为政之难终也。《骠国乐》：欲王化之先迩后远也。	为君之法
《牡丹芳》：美天子忧农也；《杜陵叟》：伤农夫之困也。《卖炭翁》：苦宫市也；《涧底松》：念寒隽也。《缭绫》：念女工之劳也；《红线毯》：忧蚕桑之费也。	悯农敬民、富足百姓
《新丰折臂翁》：以戒边功。	戒兵役
《古冢狐》：戒艳色也；《李夫人》：鉴嬖惑也。《井底引银瓶》：以止淫奔。《母别子》：刺新间旧也。	戒女色
《八骏图》：以惩游佚。	戒田猎
《杏为梁》：以刺居处之奢。《两朱阁》：刺佛寺寖多也。《骊宫高》：美天子重惜人之财力也。	戒奢居
《草茫茫》：惩厚葬也。	戒厚葬

《紫毫笔》：讥失职也。《隋堤柳》：悯亡国也。 《官 牛》：讽执政也。	戒失政
《上阳白发人》：悯怨旷也。《陵园妾》：怜忧闭也。 《缚戎人》：达穷民之情也。《秦吉了》：哀冤民也。 《采诗官》：鉴前王乱亡之由也。《鸦九剑》：思决壅也。	防微杜渐、勿生民怨
《司天台》：引古以儆今也。 《捕蝗》：刺长史也。 《天可度》：恶诈人也。	为官之法
《蛮子朝》：刺将骄而相背位也。《时世妆》：儆戒也。 《阴山道》：疾贪虏也。	戒边塞
《立部伎》：刺雅乐之替也。《华原磬》：刺乐工非其人也。 《五弦弹》：恶郑之夺雅也。《胡旋女》：以戒近习；	礼崩乐坏
《黑龙潭》：疾贪吏也。《盐商妇》：恶幸人也。	贪官污吏
《青石》：激忠烈也。	颂忠臣
《城盐州》：美圣谟而诮边将也。 《西凉伎》：刺封疆之臣也。	嘲边将

万斯同新乐府主题

沉瓜步、防江将、姚少师	逆臣贼子
李太师、百岁衣、祭忠台、王江泾、射草人、洪侍郎	功臣受戮
刑囚手、埋羹守、青菜王、捣穀郎、银蜡烛、状元膳、枯鱼寿、投银钗、蒋太守、句容令、游金焦、负耕犁、马将军、冢宰归、尚书料、五人墓	清官廉洁
下西洋、献蛮王、下麓川、定安南、倭无敌、援属国、复松山、平播州	千秋功业
索妖妇、纳兰王、九宫山	农民起义
献金人	蛮夷来朝
王振儿、于公妾、望三台、刘棉花、青词相、献白莲、相门子、九千岁、虎彪横、四姓奴	奸佞小人
昭德宫、曹妃怨	女色

戮奸相、获王三	奸臣当诛
筑边城、辽东饷	戒徭役、暴敛
嘲边将	嘲边将
荷花儿、哀闽商	民间冤案
三娘子、修功匠	边地陋习
欧罗巴镇国公、兔生子、梃击行、进红丸、火烧头、高墙锢	朝廷事富贵无常
黄河清	祥瑞

先比较二者不同之处。

第一，白居易因为目的重在讽喻天子，使之知为政之得失，百姓之疾苦，因此，诗歌选取的题材比较广泛，从民间事到宫廷事，从中原事到蛮夷事，无所不包。但是具体来看，笔涉每一事件都比较宽泛，大都无具体人物、时间，事件过程，有的仅仅描述了事件的大致情况，只求借以达到说理讽刺的目的即可，诗歌结尾多以议论显其志。如《太行路》：

> 太行之路能摧车，若比人心是坦途。巫峡之水能覆舟，若比人心是安流。人心好恶苦不常，好生毛羽恶生疮。与君结发未五载，岂期牛女为参商。古称色衰相弃背，当时美人犹怨悔。何况如今鸾镜中，妾颜未改君心改。为君熏衣裳，君闻兰麝不馨香。为君盛容饰，君看金翠无颜色。行路难，难重陈。人生莫作妇人身，百年苦乐由他人。行路难，难于山，险于水。不独人间夫与妻，近代君臣亦如此。君不见：左纳言，右纳史。朝承恩，暮赐死。行路难，不在水，不在山，只在人情反覆间！

这首诗以夫妻关系喻君臣关系，抒发仕途的险恶，人心难以预料。诗中没有具体写出人物名字，也没有说明“君心改”的原因和结果，以议论的语句申明主旨为全诗的核心：“人生莫作妇人身，百年苦乐由他人……不独人间夫与妻，近代君臣亦如此。……行路难，不在水，不在山，只在人情反覆间！”议论多于叙述和描写，以人间常见的这一类现象来喻指君臣关系，讲人心难测的道理，含蓄地抒发仕途的忧心。

再来看万斯同的一首《李太师》：

名善长，佐高皇帝定天下，历官太师、左丞相、封韩国公。后坐胡惟庸党赐死。

李太师，佐命勋，当日论功称首臣。胡为身蹈诸夷罪，毋乃耄荒辜帝恩？李太师，起刀笔，虽乏经国才，宁少谋身术。官为太师爵国公，富贵谁能踰此翁？纵使惟庸改玉步，更有何官加尔躬。人生富贵思保身，年高更念子若孙。太师生平素畏祸，何至乘危求灭门。又况事发十年后，罗织岂乏仇人口。一家供状二百纸，将毋逼勒刑官手。开国元勋犹若斯，坐令圣代少光辉。乃知萧何下狱寻常事，汉族何为尚见嗤。

诗人首先在诗前小序中简单交代了人物李善长，为佐高帝定天下的大功臣，最终受胡惟庸连累被赐死这一事件，然后在诗中展开描写事件的来龙去脉，为李太师被人构陷罗织罪名杀害的遭遇鸣不平，再结合汉代萧何下狱，揭示了仕途险恶，官场无情。这首诗和《太行路》同样都讲仕途艰难，君心难测。以开国元勋李善长最终被连坐赐死的悲惨遭遇“开国元勋犹若斯，坐令圣代少光辉”，来控诉天子的无情，最后回顾历史有相似遭遇的功臣“乃知萧何下狱寻常事，汉族何为尚见嗤”，使得这一主题更富有历史的纵深感。

由上对比可知，万斯同新乐府明显不同于白居易，他的目的是以诗存史，因此是以历史学家的笔法尽可能详尽地记录选取的每一个历史事件。有具体的人物名字、地点、起因、经过、结果，不乏生动的细节描写，具有较强的文学性，再加上前面的小序，诗歌的可观性大大增强。

白居易嘲讽批判贪官污吏等反面人物，不说姓名，指这一类现象，以警世当今；万斯同则具体指出朝代、人物姓名、劣迹及下场，以昭示后人。对比白居易《黑潭龙》与万斯同《虎彪横》。

白居易《黑潭龙》：

疾贪吏也

黑潭水深色如墨，传有神龙人不识。潭上架屋官立祠，龙不能神人神之。丰凶水旱与疾疫，乡里皆言龙所为。家家养豚漉清酒，朝祈暮赛依巫口。神之来兮风飘飘，纸钱动兮锦伞摇。神之去兮风

亦静，香火灭兮杯盘冷。肉堆潭岸石，酒泼庙前草。不知龙神飨几多，林鼠山狐长醉饱。狐何幸，豚何辜，年年杀豚将喂狐。狐假龙神食豚尽，九重泉底龙知无？

万斯同《虎彪横》：

魏忠贤窃柄，其党人最用事者有五虎五彪之目。五虎者，兵部尚书兼左都御史崔呈秀、工部尚书吴淳夫、兵部尚书田吉、左副都御史李夔龙、掌河南道御史太常寺卿倪文焕也。五彪者，掌锦衣卫事左都督田尔耕、掌北镇抚司事左都督许显纯、协理镇抚司事左都督崔应元、东厂理刑左都督孙云鹤、西私房提刑左都督杨寰也。毅宗登极，皆伏诛。

虎何暴，彪何酷，张牙相向谁敢触？虎在郭，彪在郊，白日当路人安逃。更有鬼伥助其虐，弥天向导噬人肉。荒荒朝市断行踪，驺虞远遁麒麟伏。噫嘻正人尔何愁，食肉已饱犹未休。森森万众不足惮，岂无上帝司其幽。天心爱人甚爱兽，看尔横行且狂吼。他日雷霆奋怒时，爪牙虽猛岂相宥。

白居易诗小序云“疾贪吏也”，但诗中没有明白写出是哪个贪吏，而是以“林鼠山狐”喻指贪吏，以“豚”喻指善良无助的百姓，以“龙神”喻指天子，指出当时这一类贪吏无休止地搜刮百姓这一事实。万斯同则在他的新乐府小序中首先交待当时横行霸道的五虎的官职姓名，五彪的官职姓名，他们的靠山是谁，下场如何，然后在诗中进一步揭发他们为虎作伥的罪行，诗序衔接显得连贯流畅，眉目清楚，几个不可一世的官吏的丑恶嘴脸呼之欲出。万斯同在新乐府中写出历史人物姓名的不止是朝中各类大臣官吏，他还为有名有姓的平民写诗立传，默默无闻的英雄人物由此跻身于历史舞台，青史留名，我们可以体会到万斯同的圣人情怀，只要是对历史有影响的人或事，无论是谁，都秉笔实录，如他的《五人墓》：

五人者，吴中义士颜佩韦、沈扬、周文元、马杰、扬念如也。时吏部郎周公顺昌家居，为逆奄魏忠贤所恶，遣

缇骑逮之。吴人为公称冤，聚者数千人，五公不胜其忿，击缇骑一人毙。事闻，诏戮五人于市。周公竟瘐死。吴人义之为合葬于虎邱山塘，题曰：五人之墓。

苏州吏部廉且贤，姓名里巷人争传。忽然驾帖来郡邑，头囊三木身徽缠。吁嗟五人诚义士，出身本是里人子。生来谁识吏部公，一旦感愤为公死。忆昔姑苏有要离，千载侠士争称奇。无端借躯湛家族，勇哉气矜义安施？岂若五人激公愤，慷慨不顾身躯糜。义声直夺奸人魄，谅为烈士当如斯。不见虎邱道旁五人墓，宵小顾之胆犹破。

“生来谁识吏部公，一旦感愤为公死。忆昔姑苏有要离，千载侠士争称奇。……义声直夺奸人魄，谅为烈士当如斯”，诗人感情激昂，用笔雄壮悲凉，岂止五位义士为素昧平生的忠臣周顺昌感愤而慷慨赴死，数十年后的诗人同样以满腔的义愤在诗中表达了对周公遭遇的不平和同情，对蹈死不顾的五位烈士的赞颂和钦佩。关于此五人事迹，时已多有文人墨客鼓舞于笔端，万斯同此诗为五位义士昭雪，将平民英雄置于历史舞台的至高点，与历史上那些地位显赫功勋卓著的仁人志士比肩而立，相视而笑，无愧为一大创举。

第二，万斯同新乐府选材笔墨大多集中在对朝廷功臣忠烈的歌颂，对其悲惨命运的揭示；对背信弃主的历史罪人的批评；对历朝历代奸臣、宦官的嘲讽；对坚持操守清官的敬佩；对皇宫内部权利斗争的揭示与同情；对朝廷征服蛮夷等功绩的肯定，等等。其中正面人物、事件多于反面人物、事件，而白居易新乐府诗中反面事例多于正面事例。

万斯同新乐府，在《刑囚手》、《埋羹守》、《青菜王》、《捣穀郎》、《银蜡烛》、《状元膳》、《枯鱼寿》、《投银钗》、《蒋太守》、《句容令》、《游金焦》、《负耕犁》、《马将军》、《冢宰归》、《尚书料》、《五人墓》、《李太师》、《百岁衣》、《祭忠台》、《王江泾》、《射草人》、《洪侍郎》这 22 首诗中，万斯同刻画的都是明代历史上的清官、忠烈之臣的形象，而反面人物像历史上的奸佞官吏形象仅仅在《沉瓜步》、《防江将》、《姚少师》、《王振儿》、《于公妾》、《望三台》、《刘棉花》、《青词相》、《献白莲》、《相门子》、《九千岁》、《虎彪横》、《四姓奴》这 10 首诗中讽刺鞭挞；在《下西洋》、《献蛮王》、《下麓川》、《定安南》、《倭无敌》、《援属国》、《复松山》、《平播州》、《献金人》这 9 首诗中歌颂了

明朝平定叛乱，征服四夷，四海安定的功绩；而写朝廷的横征暴敛、徭役之苦只有《辽东饷》、《筑边城》两首诗。可以得出，万斯同新乐府颂扬大于讽刺。

白居易新乐府只有《七德舞》：美拨乱陈王业也；《法曲》：美列圣正华声也；《骊宫高》：美天子重惜人之财力也；《牡丹芳》：美天子忧农也，这4首诗是正面歌颂，其余的46首均借反面事件以讽刺现实社会，以警戒天子，以其小序用语多为“讥、戒、嘲、此、讽、诮、疾、恶、惩、鉴、哀、怜、悯、苦、伤、忧”等词，可证明。白居易新乐府讽刺大于颂扬。

万斯同重在记录历史，通过树立榜样以警世后人。白居易重在讽喻告诫，通过揭露批判以警戒当世。目的不同，用途不同，决定了二人笔下选材的差异。

第三，同样“卒章显其志”，万斯同比白居易更重在事件本身的讲述。虽然篇尾也不乏画龙点睛的议论之笔，但是通过前面史实的细致描写，已经可以让读者自己悟出历史的经验和教训，再加之诗人的评价和态度，叙事说理更为完整深刻。

万斯同《状元膳》：

> 成化中，罗文毅公伦家居，时留宾早膳，日旰不能具，公问家人，以无米告，公大笑，客亦大笑而别。
>
> 状元归里长苦饥，盘中无米常绝炊。有客晨来欸客饭，日旰不至何迟迟。家无宿粮人尽知，乃公不知何太痴。待客无谷须得米，缸之罄兮将责谁？罗状元，尔诚过，三餐不继尔贯经，客也何辜同遭饿。不见他家状元归乡里，中厨粱肉饱犬豕。

白居易《杏为梁》：

> 刺居处僭也
>
> 杏为梁，桂为柱，何人堂室李开府。碧砌红轩色未干，去年身殁今移主。高其墙，大其门，谁家第宅卢将军。素泥朱版光未灭，今日官收别赐人。开府之堂将军宅，造未成时头已白。逆旅重居逆旅中，心是主人身是客。更有愚夫念身后，心虽甚长计非久。穷奢极丽越规模，付子传孙令保守。莫教门外过客闻，抚掌回头笑杀

君。君不见马家宅，尚犹存，宅门题作奉诚园。君不见魏家宅，属他人，诏赎赐还五代孙。俭存奢失今在目，安用高墙围大屋。

《状元膳》写俭。先用赋的写法，讲述成化年间罗状元家居清贫，无米待客的故事，诗末诗人点题，运用反语"客也何辜同遭饿"，对比"不见他家状元归乡里，中厨粱肉饱犬豕"，二句貌似责备，实为赞美，含蓄地表达了诗人自己的观点。无需诗人的点睛之笔，读者亦可从前半部分充分了解状元的清廉品性。《杏为梁》写奢。写法上则是夹叙夹议，批评朝廷一些重臣们的生活过分追求"穷奢极丽"，明确地提出了"俭存奢失"的观点。

第四，万斯同比白居易更激烈，他不像白居易有揭示民生疾苦的悯农的作品，他不写农民艰辛，倒是直接笔涉农民起义。

在万斯同新乐府中，看不到一首描写农民百姓艰辛劳作、生活困苦的题材，有几首是写一些他心目中清廉的官吏生活的清贫。白居易新乐府中悯农题材却有很多。例如：《牡丹芳》：美天子忧农也；《杜陵叟》：伤农夫之困也。《卖炭翁》：苦宫市也；《涧底松》：念寒隽也。《缭绫》：念女工之劳也；《红线毯》：忧蚕桑之费也。这一类题材讲述的是农夫之困，下层百姓辛苦的劳作得不到应有的回报。万斯同的着眼点显然在于记录历史上的重大事件，和朝廷密切相关，他虽然没有刻意描写农夫的贫困这一普遍的问题，但是揭示了官逼民反，当百姓受不了残酷的压榨剥削，揭竿而起的农民起义的历史事件，如《索妖妇》、《纳兰王》、《九宫山》，这又是白居易新乐府中没有的洪钟巨响。如《纳兰王》：

崇祯末，李自成横行中原，民苦赋役者相率归之。时有谣曰："吃他粮，穿他娘，大家开门纳闯王，闯王来时不纳粮。"

闯王来，城门开。闯王不来，谁将衣食与吾侪？寒不得衣，饥不得食，还把钱粮日夜催。更有贪官来剜肉，生填沟壑诚可哀。欲得须臾缓我死，不待闯王更待谁？闯王来兮我心悦，闯王不来我心悲。君不见朱泚当年据关内，大呼街市免加税。又不见刘豫当年据汴城，声传都邑捐重征。民畏重征不畏盗，自古如斯君莫惊。寄语有司各守职，慎勿迫民使为贼。

诗中如实地记载了明朝崇祯末年百姓“寒不得衣，饥不得食，还把钱粮日夜催。更有贪官来剜肉”的黑暗社会现实，终于导致“李自成横行中原，民苦赋役者相率归”，农民起义爆发，言辞激烈，立场鲜明。在这个意义上来说，是对白居易新乐府此类悯农主题的一个推进，他以诗告诫统治者，如果不能体恤下民的困苦，一味的盘剥，最终就会造成“迫民使为贼”的局面。白居易新乐府仅仅写出了农民百姓遭受压迫的苦难，“宣城太守知不知，一丈毯，千两丝。地不知寒人要暖，少夺人衣作地衣”“长吏明知不申破，急敛暴征求考课。典桑卖地纳官租，明年衣食将何如。剥我身上帛，夺我口中粟。虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉”，希望统治者能够引以为戒；万斯同则进一步以如椽大笔记录了长期压迫农民而最终导致的结果，如当头棒喝，令人警醒。

第五，万斯同诗中体现了儒家传统的忠君思想。此类诗歌数量虽然不多，却很鲜明。白居易诗中没有这种思想。如万斯同的《防江将》《沉瓜步》二首诗。《沉瓜步》：

> 元顺帝至正辛卯，栾城人韩山童聚众起兵，为元将所杀，其子林儿逃之。武安山童党刘福通、杜遵道等据汝宁光息诸郡，迎林儿为帝，国号宋，建元龙凤。明太祖起兵初，依郭子兴。子兴死，遂归宋，受其官爵，奉其年号。至癸卯龙凤九年，张士诚将陷安丰，太祖迎宋主归滁阳。丙午十二月廖永忠沉之于瓜步。
>
> 韩家弟子年虽少，曾据中原称帝号。明祖起兵十年间，江南实颁龙凤诏。安丰既败滁阳迁，岁时朝贺尚俨然。自从丙午沉瓜步，明年遂改吴元年。廖永忠，尔何逆，岂不知我皇之兴赖其力，胡乃弑主甘为贼。人言此事实逢君，异日将希格外恩。宁知终受诛夷祸，太祖何尝念若勋。

此诗写明初大将廖永忠奉命凿沉小明王韩林儿的坐船，韩林儿溺水而死，朱元璋乃成为最高领袖，建立了明朝。这种行为在万斯同眼中是绝对的弑主叛逆，最终还是落得被朱元璋诛杀，是罪有应得，虽然身为明遗民，但是对这种不合乎儒家思想的谋权篡位仍是不赞同。

第六，对女子的态度不同，白居易写了几首新乐府，大都表达“尤物惑人”，应戒女色。万斯同只有两首诗《昭德宫》、《曹妃怨》涉及这

一类主题，但是表达的是对女性的同情和怜悯，表现明代帝王的多情。例如白居易《李夫人》：

> 鉴嬖惑也
>
> 汉武帝，初丧李夫人。夫人病时不肯别，死后留得生前恩。君恩不尽念未已，甘泉殿里令写真。丹青画出竟何益，不言不笑愁杀人。又令方士合灵药，玉釜煎炼金炉焚。九华帐深夜悄悄，反魂香降夫人魂。夫人之魂在何许，香烟引到焚香处。既来何苦不须臾，缥缈悠扬还灭去。去何速兮来何迟，是耶非耶两不知。翠蛾仿佛平生貌，不似昭阳寝疾时。魂之不来君心苦，魂之来兮君亦悲。背灯隔帐不得语，安用暂来还见违。伤心不独汉武帝，自古及今皆若斯。君不见穆王三日哭，重璧台前伤盛姬。又不见泰陵一掬泪，马嵬坡下念杨妃。纵令妍姿艳质化为土，此恨长在无销期。生亦惑，死亦惑，尤物惑人忘不得。人非木石皆有情，不如不遇倾城色。

万斯同《昭德宫》：

> 昭德宫，宪庙万贵妃所居也。妃年倍于帝，旧为太后宫人。帝登基始得幸，几四十矣。宫中常为武人装，帝嬖之甚，每呼为侍官。及妃薨，帝恸曰："万侍官死，我何用生？"为成疾，遂崩。
>
> 贵妃宠，无乃迟，青春婉娈日胡为？不见知玉颜，一盼可移爱。何待新君践极，时宠虽深遇已暮。佳人会合自有期，多少红颜暗中过。蛾眉犹可博君欢，今日承恩还自贺。独卧空闺几度春，岂知一旦被殊恩。少年莫谩夸妖冶，留待他时步后尘。美人学得武人貌，君王一顾每含笑。后庭岂乏倾城姿，未若戎装多窈窕。昭德宫中绮席开，一簇红尘拥辇来。流连歌舞常忘夜，谁道坤宁有翠眉（坤宁宫皇太后所居）。侍官在侧天颜喜，原期百岁同生死。徘徊不见眼中人，那复移情怜彼美。侍官殂，年已迈，何故浓恩犹未怠。我皇自是多情君，岂因华落能弛爱。笑杀曹家轻薄儿，致彼洛神发长慨。

白居易认为尤物惑人，"生亦惑，死亦惑，尤物惑人忘不得"，这种观点

也见于其《胡旋女》、《古冢狐》等诗。而万斯同以同情的态度，写万贵妃（大明宪宗19岁）与宪宗的生死之恋，“年已迈，何故浓恩犹未怠。我皇自是多情君，岂因华落能弛爱”，颠覆了自古人们心中女子色衰爱弛这一观念，姑且不论这一主题的意义深浅，万斯同这一首新乐府诗以其深情的笔触给明代厚重苍凉的历史，平添了无限的浪漫色彩。

第七，万斯同新乐府有几首涉及到了明朝与国外几个国家的经济贸易、宗教文化等方面的往来。视野开阔，超出了前代诗人。如《援属国》、《欧罗巴》、《哀闽商》三首诗。白居易诗中没有这方面的题材。如《哀闽商》其一：

> 海外有吕宋国，地产金银，闽商人多贸易其国。万历中，内官高采至闽，榷税贪虐特甚。有奸徒张嶷言：“吕宋国有金银矿，可开采。”将听之。其国长知而大惧，恐我潜师入其境，遂杀闽商之在其国者，凡二万五千人，其事闻于朝，竟不能问也。
>
> 嗟尔商兮，胡为巨海泛轻舠，往来绝域兮无乃劳。狂涛拍天兮，长风怒号。蛟龙可畏兮，更有鼋鼍伺人膏。昼不见山厓兮，夜惟星月与天高。拚一身以贸利兮，身被万死夫安逃。蹈不测兮谁见招，水不爱人兮毋自骄。身为鱼兮，闺中少妇犹陶陶。所丧邱山兮，所得五一毫。

再如《欧罗巴》：

> 欧罗巴者，大西洋中之国也。去中华十万里。万历时，其国人利玛窦辈始泛海而来，善天文历数，诸技艺皆巧绝，所说天主教怪妄特甚。其徒相继而至，几延蔓于中国，中国亦多惑其教者。
>
> 欧罗巴，何自来？遥遥泛海十万里，驱光逐景无津涯。弹丸穷岛居西极，古来原不通中国。博望乘槎初未经，章亥步地何曾识？欻然慕义来中华，历学精微诚可嘉。惊人奇巧技尤绝，鲁输马均何足夸。天王设教何怪妄，着书直欲欺愚昧。流入中华未百年，骎骎势几遍海内。君不见释教初兴微若荄，驯至滔天不可排。萌芽今日已渐长，他日安知非祸胎。兴王为治当防渐，中土那容此辈玷。诗

书文物我自优，何烦邪说补其欠。会须驱斥使崩奔，一清诸夏庙邪氛。火其书兮毁其室，永绝千秋祸乱根。

《援属国》：

万历时，倭奴破朝鲜，我师援之，颇有斩获。已而大司马石星主封王入贡之说，倭佯许之。封事竟不成，会其酋关白死，兵乃得解。

倭奴蚕食高句丽，天子赫然奋义旗。始入平壤多斩馘，既乃封王约退师。封事何成徒辱国，战既无功款亦失。庙庭献策何纷然，司马筹边真太拙。宿师海外踰八年，百万徒耗司农钱。倭不畏威鲜亦怨，中原战士何时还。凶渠自殂得奏凯，不尔兵连祸安解。岂惟属国苦军储，海内虚耗谁当罪。一时将相赖天功，宣捷还将告祖宗。中华天子正多福，诛渠竟不烦元戎。

几首诗写到明朝万历年间事，福建商人在吕宋国（菲律宾）的悲惨遭遇；欧洲利玛窦来中国传播天主教；明师援助朝鲜。白居易诗中仅写唐朝与中原之外蛮夷的外交，万斯同显然视野更加开阔一些，他也写与蛮夷的关系，但是更从国内事扩展至国外事，记录了宝贵的历史，非常有意义。

第八，万斯同新乐府笔涉宫廷秘事，如《梃击行》、《进红丸》、《火烧头》、《高墙锢》、《曹妃怨》，白居易新乐府没有这类题材。如《梃击行》：

万历四十三年，有奸徒张差者，持梃入东宫，将击太子，为内官所获。法司以风癫蔽罪，提牢主事王之采诘之，始供为郑妃家所使。事闻于上，但斩张差于市，竟不能穷治也。

太子宫门持梃击，奸徒何事敢逞逆。都下争传击少爷，少爷击死授官职。噫嘻少爷真可怜，三十年来忧患缠。比来乍可安食息，专诸忽复起屏间。郑家设谋诚巧智，功成则帝败不预。尔时谁敢穷主谋，哀哉徒敝此狂竖。红庙分金事岂诬，三十六头都勇夫。发奸若非王主事，此事他年安保无。

《曹妃怨》：

> 嘉靖时，宫婢杨金英等谋弑逆。乘帝昼寝，曹妃宫遽以绳加帝颈，气已绝矣。赖方后急救，获苏。后素妒妃宠，遂诬妃预谋，乘帝未苏而杀之。及帝苏而妃已死，后帝常惜之。
>
> 曹妃美，方后妒。曹妃宠，方后怒。妃宠久，欲杀欲杀愁无路。君恩方深那可闲，君颜难犯宁敢忤。后猜妃，不知婢谋妃岂预。不乘此会复何时，圣体将苏莫能顾。哀哉佳人真薄命，浩荡冤魂将谁诉。玉颜持出万人嗟，西市临刑泪如雨。尚冀君王醒时忆，引聆望北久延伫。君王既醒身已分，向时恩爱今何处。倘使当年宠未深，后庭犹可容身住。无端误被君王怜，翻使花容随朝露。自古蒙恩多受灾，谁言君宠可长固。

《梃击行》、《进红丸》二首诗写的是明代历史上著名的几件大事，《明史》卷22《熹宗本纪》对此宫廷祸事有记载和评价“五月癸亥，给事中杨所修请以‘梃击’、‘红丸’、‘移宫’三案编次成书，从之”，但是这毕竟是皇室内部为抢夺东宫之位发生的权利之争，事发后天子“事闻于上，但斩张差于市，竟不能穷治也”。因宠爱主谋郑妃，竟不了了之，导致“光宗即位一月，遘疾，大渐，鸿胪寺丞李可灼以红丸进帝，昼服而暮崩”。此为皇室内部斗争丑闻，想必明代的皇帝也不能容忍别人揭发此事真相，万斯同新乐府却明白如话地写出了事件的来龙去脉，虽然不能说他是歌咏此事第一人，但是他的新乐府却因此而显得意义重大。《曹妃怨》写后宫争宠发生的冤案悲剧，倾注了诗人对曹妃无辜被害悲惨遭遇的深切同情。这些宫廷内部的残酷斗争或许写来过于激烈，白居易笔下找不到如此写实的诗句，即便像《上阳白发人》、《陵园妾》这类描写宫女不获宠幸的哀叹，也仅仅限于含悲凄怨的倾诉，婉转地唱着青春的祭歌。

再来看二者相同之处：

第一，都采本朝事，构成一代之历史或历史教训。万斯同是明末清初人，所以写了完整的明代近300年的历史。白居易是中唐诗人，选材只限于武德到元和年间200年历史。白居易《与元九书》自云“又自武德至元和，因事立题，题为《新乐府》者”。

万斯同新乐府完全是按照历史年代先后顺序排列，起自《沉瓜步》，明太祖朱元璋建国事，终于《九宫山》，明末崇祯年间李自成起义事。正如李邺嗣诗序所言“独取三百年间朝事”。

第二，都写到了对边将的嘲讽。如白居易《西凉伎》

刺封疆之臣也

西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里。紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。应似凉州未陷日，安西都护进来时。须臾云得新消息，安西路绝归不得。泣向狮子涕双垂，凉州陷没知不知。狮子回头向西望，哀吼一声观者悲。贞元边将爱此曲，醉坐笑看看不足。娱宾犒士宴监军，狮子胡儿长在目。有一征夫年七十，见弄凉州低面泣。泣罢敛手白将军，主忧臣辱昔所闻。自从天宝兵戈起，犬戎日夜吞西鄙。凉州陷来四十年，河陇侵将七千里。平时安西万里疆，今日边防在凤翔。缘边空屯十万卒，饱食温衣闲过日。遗民肠断在凉州，将卒相看无意收。天子每思长痛惜，将军欲说合惭羞。奈何仍看西凉伎，取笑资欢无所愧。纵无智力未能收，忍取西凉弄为戏。

万斯同《嘲边将》：

明师扫胡如扫尘，胡儿畏明如畏神。漠南漠北千万里，名王何地不来宾。自从文王挞伐后，我弓渐弛矢渐朽。烽火时交内郡城，马驼敢牧诸边口。朵颜一弃蓟辽单，开平再弃宣府寒。西海河套迭侵扰，甘肃严绥守益艰。胡儿自此心胆大，控弦飞镝时入塞。不闻鏖战郊原中，惟闻护送关城外。君王抚髀思虎臣，高悬赏格励三军。军机进退由文吏，行间士气何由振。君不见，孝宗宏治十三年，苗达帅师出鄜延。捣巢献馘只三级，庙堂録功馀二千。又不见世宗嘉靖十三载，仇鸾统军出云代。捉生捕虏惟二人，天子谢元为再拜。一代边功总如此，将吏赐金还荫子。试观国史纪载功，浮馘馀首亦仅耳。北摧匈奴西乌孙，千古只应推汉人。书生不晓本朝事，犹自高议卫霍勋。

《西凉伎》旨在“刺封疆之臣”，“缘边空屯十万卒，饱食温衣闲过日。遗民肠断在凉州，将卒相看无意收”，《嘲边将》旨在讽刺明代一度“我弓渐弛矢渐朽……胡儿自此心胆大，控弦飞镝时入塞。不闻鏖战郊原中，惟闻护送关城外”的历史。二者都是对戍边将领的讽刺告诫。

第三，对蛮夷之地的风俗都持否定态度，含蓄地肯定中原文化。白居易《时世妆》：

> 儆戎也
>
> 时世妆，时世妆，出自城中传四方。时世流行无远近，腮不施朱面无粉。乌膏注唇唇似泥，双眉画作八字低。妍媸黑白失本态，妆成尽似含悲啼。圆鬟无鬓堆髻样，斜红不晕赭面状。昔闻被发伊川中，辛有见之知有戎。元和妆梳君记取，髻堆面赭非华风。

万斯同《修功匠》：

> 司马熊明遇，曰：“刘将军綎为余言，征蛮功更罔甚，彼方人能改妇人尸，作男形，名修功匠。”
>
> 修功匠，始何人，易蛮首，换蛮身。博取富贵荣家门，谁辨首功伪与真。君不见，西南守边诸将士，朝蒙晋官夕荫子，功名大率皆由此。修功匠，为谁修？武人欢喜死人愁，多少冤魂是尔仇。凄风凄雨阴寒夜，野鬼无知还觅头。修功匠，尔何功？腰金拖玉他人事，朱紫何曾被尔躬。徒使无辜血沾土，哭声哀苦通苍穹。行间积习谁能破，蛮儿哕笑朝廷贺。论功上及省达臣，何怪边人为奇货。

《时世妆》儆戎世人“妍媸黑白失本态……髻堆面赭非华风”，对于这种新流行的女子妆容持批评的态度，认为是失去了人的自然美，非华风，不足取。《修功匠》写蛮夷之地的习俗，有方士名修功匠能“改妇人尸，作男形”，诗人认为是应该废除的积习。二位诗人都对蛮夷地区的一些风俗进行批评和讽刺，含蓄地肯定了中原地区较高的文明。

第四，都写到了蛮夷来朝。白居易《蛮子朝》：

> 刺将骄而相备位也
>
> 蛮子朝，泛皮船兮渡绳桥，来自嶲州道路遥。入界先经蜀川

过，蜀将收功先表贺。臣闻云南六诏蛮，东连牂牁西连蕃。六诏星居初琐碎，合为一诏渐强大。开元皇帝虽圣神，唯蛮倔强不来宾。鲜于仲通六万卒，征蛮一阵全军没。至今西洱河岸边，箭孔刀痕满枯骨。谁知今日慕华风，不劳一人蛮自通。诚由陛下休明德，亦赖微臣诱谕功。德宗省表知如此，笑令中使迎蛮子。蛮子导从者谁何，摩挲俗羽双隈伽。清平官持赤藤杖，大将军系金呿嵯。异牟寻男寻阁劝，特敕召对延英殿。上心贵在怀远蛮，引临玉座近天颜。冕旒不垂亲劳俫。赐衣赐食移时对。移时对，不可得，大臣相看有羡色。可怜宰相拖紫佩金章，朝日唯闻对一刻。

万斯同《献金人》：

永乐中，王师既平交趾，因郡县其地。已而蛮酋复叛，王师屡败。宣德初，遂撤兵还国，封其酋长黎利为安南王。利乃铸金人以献，明代已入朝也。

金人何来来交趾，背铸蛮王名及氏。稽首天恩谢不诛，铸金藉首献天子。我闻往日盖苏文，曾铸金人献唐君。千载之下事相似，正可相提与并论。唐师征辽辽未服，三渡辽河徒辱国。明师征交交即平，既平复叛乃休兵。与其穷兵好黩武，岂若释兵各还伍。古与今兮两金人，何必非金独是古。

关于《蛮子朝》本事，《唐书》有记载云：“贞元之初，韦皋招抚诸蛮。至九年四月，南诏异牟寻请归附，十四年又遣使朝贺。”《献金人》讲的是越南后黎朝的开国皇帝黎利，明朝尊重黎利的政权，遣使命他“权署安南国事”，封为安南国王。越南每隔三年向明朝贡一次，每次朝贡必铸金人两尊，称之为“代身金人”。

第五，都写到了繁重的徭役和赋税对百姓的盘剥。白居易《杜陵叟》：

伤农夫之困也

杜陵叟，杜陵居，岁种薄田一顷馀。三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干。长吏明知不申破，急敛暴征求考课。典桑卖地纳官租，明年衣食将何如。剥我身上帛，夺我口中粟。虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉。不知何

人奏皇帝，帝心恻隐知人弊。白麻纸上书德音，京畿尽放今年税。昨日里胥方到门，手持尺牒牓乡村。十家租税九家毕，虚受吾君蠲免恩。

万斯同《辽东饷》：

万历四十六年，辽左军兴增田赋二百万。明年，再增如之。又明年，复增百二十万，为岁额。

辽左军兴告饷匮，九重下诏增田税。诏书一下疾如雷，重征加派扰海内。我闻琼林多积储，金银日夕相灌输。发帑自足充军实，何至诛求遍里闾。当日民情已渐涣，岂知敛财即敛怨。从此万方遂土崩，驯至一朝庙社换。大臣谋国果何人，欲保封疆不保民，至今追论夺馀恨，谁其尸之有李君（大司农李如华也）。

唐宪宗元和三年（808），江南广大地区和长安周围遭受旱灾。白居易新任左拾遗，上疏朝廷陈述民间灾情，请求“减免租税”，“以实惠及人”。唐宪宗下了罪己诏并准了白居易的奏请。《杜陵叟》这首诗主旨是“伤农夫之困”，“杜陵叟”这个典型概括了所有农民的共同遭遇最终是“典桑卖地纳官租”“虚受吾君蠲免恩”，痛斥了那些为了追求自己政绩而不顾农民死活的“长吏”：“剥我身上帛，夺我口中粟。虐人害物即豺狼，何必钩爪锯牙食人肉？”《辽东饷》记载的是：“至四十六年，骤增辽饷三百万。时内帑充积，帝靳不肯发。户部尚书李汝华乃援征倭、播例，亩加三厘五毫，天下之赋增二百万有奇。明年复加三厘五毫。明年，以兵工二部请，复加二厘。通前后九厘，增赋五百二十万，遂为岁额。”沉重的赋税带给天下百姓的灾难，诗人更是直接写出“当日民情已渐涣，岂知敛财即敛怨”的社会现实。

综上所述，通过对比万斯同与白居易新乐府辞，可以得知：

第一，万斯同新乐府创作，主要是受到白居易新乐府创作的启发，从内容到形式大多承袭白居易新乐府而来，因此二者在创作形式上有很多共同之处，如在诗前小序、三字式标题、诗歌多采取三三七句式这些方面，能看出非常明显的因袭迹象。在具体诗歌内容上，二者都是采本朝事，构成一代之历史或历史教训；都笔涉对边将的嘲讽；对蛮夷之地的风俗都持批评、否定的态度，含蓄地肯定中原文化；都写到了圣朝的

威仪最终使蛮夷来朝；都写到了繁重的徭役和赋税对百姓的盘剥。在关注朝廷与边地之关系，体察民生疾苦等方面有着诸多共同的认识。

第二，万斯同和白居易因为创作目的不同，万斯同目的在以诗存史，白居易目的在讽喻当世朝廷。因此，万斯同新乐府在很多方面又对白居易新乐府有进一步的超越和发挥，具体体现在以下几个方面：万斯同新乐府以史学家的笔法尽可能详尽地描写每一个历史事件，因而具有较强的文学性，诗歌的可观性大大增强。白居易诗歌选取的题材比较广泛，无所不包。但是大都无具体人物、时间，事件过程，只求借以达到说理讽刺的目的即可。万斯同新乐府选材正面人物、事件多于反面人物、事件，而白居易新乐府诗中反面事例多于正面事例。同样“卒章显其志”，万斯同比白居易更重在事件本身的讲述，通过对史实的细致描写，让读者自己悟出历史的经验和教训，叙事说理更为完整深刻。万斯同写作从选材到言辞都比白居易更激烈，他不像白居易写农民艰辛，直接笔涉农民起义以及造成的原因，从这一点意义上来说，他比白居易委婉的警告和讽喻，显得更加深刻和令人警醒。万斯同诗中体现了鲜明的儒家传统的忠君思想。对女子的态度不同，白居易几首新乐府很片面，大都表达“尤物惑人”，应戒女色。万斯同这一类主题的新乐府虽然不多，但是表达的是对女性的同情和怜悯。万斯同新乐府超出白居易还表现在有几首涉及到了明朝与国外几个国家的经济贸易、宗教文化等方面的往来，白居易还仅仅局限于国内事。万斯同新乐府笔涉宫廷秘事，白居易新乐府没有这类题材。

目的不同，当然也造成了万斯同新乐府的一定局限性，如在乐府诗的音乐性上，他自己认为所作新乐府“非有音节可被之管弦也”，这一点上就逊色于白居易的新乐府“体顺而肆，可以播于乐章歌曲”了。

作者简介：张煜，女，1970 年 9 月生于北京。于 2005 年在首都师范大学文学院获得文学博士学位，师从吴相洲教授。目前正在主持国家社科基金项目“唐后新乐府辞研究”（2008 – 2011），近年发表论文《张王乐府和元白新乐府创作关系再考察》，（《文学评论》，2007 年第 4 期），2008 年《唐代文学研究年鉴》收录。《唐代翰林学士与新乐府辞的创作》，（《文艺研究》，2007 年第 4 期），人大复印资料《中国古代、近代文学研究》2007 年第 9 期全文转载。《白居易新乐府创作目的、原型新论》，（《北京大学学报（哲学社会科学版）》，2007 年第 5 期）等等。

《水调》考

◇张　璐

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：本文以时间为线索，分隋、唐、宋及金元明清四阶段对《水调》流传变迁的情况进行考察。《水调》创始在隋炀帝大业元年，其于创始之初只是小曲。唐代是《水调》大发展时期，其音乐体制和表演形式日趋多样化复杂化，既演变成大曲，又有小曲或杂曲的流传。另外，唐人还制了"新《水调》"曲。"水调"一名，亦演变成为音调名。宋代是《水调》继续发展的时期。在宋代，《水调》不仅如其在唐时一般，有大曲、小曲或杂曲的流传，而且在南宋有了次曲或中曲的形式存在。宋代《水调》较前代最大的发展，是在其大曲"摘遍"的形式上。宋代杂剧有资料可查的名目中，亦有用《新水令》曲调的官本杂剧四本。《水调》在金、元、明、清四代仍以其不同的面貌流传变迁。

关键词：水调　大曲　乐府　水调歌头

《水调》创始于隋代，历经唐、宋、金、元、明、清各朝，1300多年来无论在朝廷还是民间都以各种音乐形式广为流传。可见其在乐府文学史，乃至中国文学史上的重要地位。关于《水调》之记载，零散见于历代各种文献资料之上。可是，将《水调》作为单独一个曲调进行的研究并不多。宋郭茂倩《乐府诗集》其解题部分虽有所说明，却是寥寥数语，其重点在歌辞的著录。南宋王灼《碧鸡漫志》中有《水调》的研究，却十分简略，且失之偏颇。近代学者王国维在其《唐宋大曲考》和《宋元戏曲考》中分别对唐宋大曲《水调》作了些考察，也提到了宋官本杂剧段数、金院本与诸宫调等名目中与"水调"有关者，虽有助于了解其在宋金元的变迁过程，但终只是粗略勾勒。后学者任半塘在其著作《唐声诗》"格调"一编中从辞、乐、歌、杂考四方面对《水调》作了单独考察，但多是史料之分类罗列，在资料搜集方面可谓集大成，然而却不利于人们对其迁化历史过程的了解。总之，前人的研究过于零散或

片面，缺乏纵向文学史的概念以及全面的继承和流变过程的说明。本文试图在前人基础上，按照笔者导师吴相洲先生建构乐府学的方法，从文献、音乐和文学三个层面，分四个阶段①对《水调》之创始、演变、传唱等情况作清晰的描述。

一、隋代之《水调》

隋代是《水调》的创始时期，与之相关的文献记载极少，造成这种情况的原因大致有二：其一，《水调》处于创始初期，各方面都很不完善，于当时的乐曲中未能突出；其二，从《水调》创始到隋代灭亡，只有短短十几年，在这样一个短时期内，其发展和流传必然有限。《水调》一曲的创始情况，最早见于唐刘餗《隋唐嘉话》，云：

> 隋炀帝凿汴河，自制《水调歌》。②

后宋王灼《碧鸡漫志》引宋张君房《脞说》云：

> 《水调》、《河传》，炀帝将幸江都时所制，声韵悲切，帝喜之。③

关于《水调》产生的时间，二处记载的共同点在于都认为是在隋炀帝时，这点应该是无疑义的。至于具体时间，二者说法稍有差异，前者说在炀帝开凿汴河之时，后者说在将幸江都之时。隋炀帝开凿汴河的时间，据唐李吉甫撰《元和郡县图志》是在大业元年（605）；④ 隋炀帝将

---

① 参考吴相洲《关于构建乐府学思考》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），2006年第3期。

② 刘餗撰《隋唐嘉话》，第58页，北京，中华书局，1979。

③ 王灼撰《碧鸡漫志》，第30页，北京，中华书局，1985。

④ 李吉甫撰《元和郡县图志》，第5卷，“河南道一”中，“汴渠”条下记载云：“炀帝大业元年，更令开导，名通济渠。自洛阳西苑引穀、洛水达于河，自板渚引河入汴口。又从大梁之东引汴水入于泗，达于淮，自江都宫入于海，亦谓之御河”，故隋炀帝凿汴河的时间是在大业元年（605）。见唐李吉甫撰，孙星衍校，张驹贤考证《〈元和郡县图志〉附缺卷逸闻考证》，第5卷，“河南道一”，第144－145页，北京，中华书局，1985。

幸江都的时间，据唐魏徵撰《隋书》应该也是在大业元年（605），① 由上可知《水调》创作产生的时间是在大业元年（605）。关于《水调》的作者，二者所记也不同，前者说《水调》是隋炀帝亲自创作的；后者并没有指明作者，但应该说不是由隋炀帝所制。《水调》的作者到底是不是隋炀帝，据《隋书·音乐志》“龟兹乐”条下载：

> ……炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮，令乐正白明达造新声，创《万岁乐》……等曲，掩抑催藏，哀音断绝。帝悦之无已，谓幸臣曰：“多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲，此理之然也。”因语白明达云：“齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。”②

可见隋炀帝本是不懂音乐的人，他所谓“弹曲者”应指白明达，并非自指，所以《水调》曲的作者不应是隋炀帝，真正的作者已无从考证。又由《脞说》所云，知《水调》曲创始之初，其音乐上表现出“悲切”的风格特点。任半塘先生在《唐声诗》中分析说：

> 炀帝既于开汴河时令制《水调》，制者必取材于合共之劳歌，因之音韵悲切。③

此说甚是有理。

《水调》曲在隋代并未有曲辞留存，也无更多其他相关的资料记载，故其在初创时是否只是单纯的乐曲，是否能合乐歌唱，是否有舞容表演的情况存在等等问题，至今仍是谜。

二、唐五代之《水调》

唐代是《水调》大发展时期，其音乐体制和表演形式日趋多样化复

---

① 魏徵撰《隋书》第3卷《炀帝纪》记载云：“（大业元年）八月壬寅，上御龙舟，幸江都。”隋炀帝将幸江都的时间应离此相距不远，应该也在大业元年。魏徵撰《隋书·炀帝纪》，第3卷，第65页，北京，中华书局，1973。

② 魏徵等撰《隋书》，第15卷，音乐下，第379页，北京，中华书局，1973。

③ 任半塘著《唐声诗》，下编，“格调”，第363页，上海，上海古籍出版社，1982。

杂化，既演变成大曲，又有小曲或杂曲的流传。另外，唐人还制了“新《水调》”曲。“水调”一名，亦演变成为音调名。下文将从《水调》的变迁、曲、歌、辞、舞这几个方面，详述其在唐五代①流传的情况。

（一）唐五代《水调》之变迁概况

《水调》流传至唐代，演变成为大曲，又有小曲或杂曲。宋郭茂倩《乐府诗集》著录《水调》二首，第一首是一组十一首，每首诗前都有“第一”、“第二”等字样。在曲名题解中郭氏云：

> 按唐曲凡十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破。②

唐大曲是由器乐曲、歌曲、舞曲综合而成的一种音乐体裁，其基本结构为“散序”、“中序”、“破”的结合，“歌”是“散序”中的歌唱部分，“入破”则指大曲由“中序”进入“破”的部分，这时音乐因节奏加快，由缓入急，故称“入破”，“入破”的末一遍为“彻”。③郭氏的著录从歌辞的角度证明了《水调》在唐时确实存在大曲的形式。唐王昌龄有《听流人〈水调子〉》诗，其名既曰为《水调子》，说明《水调》在大曲之外还有小曲或杂曲。④

郭氏在《水调》题解中又云：

> 唐人又有新《水调》。⑤

---

① 按照文学史的一般阶段划分，笔者将五代归于唐代论之。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115页，北京，中华书局，1998。

③ 详见王昆吾著《隋唐五代燕乐杂曲歌辞研究》一书第四章第三节中有关“唐大曲的体制”的探讨，第176－179页，北京，中华书局，1996。

④ 任半塘先生在其《〈教坊记〉笺订》中云：“大曲歌舞之精粹部分、每摘为小曲或曲破，而单行之。或即用原大曲名，或用‘子’名，如《剑器》之摘遍小曲名《剑器子》，《长庆乐》之摘遍小曲名《长庆子》等。或用‘破’名。如《昊天乐》之曲破名《昊破》，《念家山》之曲破名《念家山》破等”，可知《水调子》乃大曲《水调》之摘遍。见唐崔令钦撰，任半塘笺订《〈教坊记〉笺订》，《大曲名》章，第184页，北京，中华书局，1962。

⑤ 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115页，北京，中华书局，1998。

可见唐时在隋曲或唐大曲，抑或杂曲《水调》基础之上，又创制了新的《水调》曲。白居易《看采菱》诗云：

> 时听一声新《水调》，谩人道是采菱歌。①

可证明此点。另《乐府诗集》中所载大曲《水调》歌辞的“歌第二”中云：

> 金鞍宝铰精神出，笛倚新翻《水调歌》。②

只是此处新翻之《水调歌》是指隋炀帝时所造《水调歌》，还是指在隋基础上有所发展演变的唐《水调》歌；又新翻之后的《水调歌》是否指白居易诗中所云之“新《水调》”，由于所见资料有限，这一系列的问题俟考。

《水调》大曲、小曲或杂曲不仅作为娱乐所用之表演，而且在民间的某些地区唱《水调》成为民俗。宋乐史撰《太平寰宇记》中“富水”条下曰：

> 富水（并入京山），……风俗：同荆州，然清明节村落喜唱《水调歌》。③

《太平寰宇记》撰于宋太宗太平兴国年间（976～983），尚沿用唐朝分天下为十道的区划，记载了各地自前代至宋初的州县沿革、山川形势、人情风俗、交通、人物姓氏、土特产等。广泛引用了历代史书、地志、文集、碑刻、诗赋以至仙佛杂记，计约200种。由于所引诸书今多已散佚，故《太平寰宇记》的记载，对于研究自汉迄宋，特别是唐与五代十国史，具有重要的资料价值。故可以推测，富水的这个风俗很有可能是从《水调》产生初期的隋代，到唐五代再至北宋初期一直都有沿袭。至

① 彭定求等编《全唐诗》，第451卷，第5118页，北京，中华书局，1999。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115页，北京，中华书局，1998。

③ 乐史撰《太平寰宇记》，第144卷，山南东道三，文渊阁《四库全书》，第470册，第372页，上海，上海古籍出版社，2003。

于这个风俗何时消失，或至今仍有存在，其后的文献资料中并未提及，俟考。①

“水调”一名在唐代亦演变为音调名。据北宋王溥《唐会要》云：

南吕商，时号水调。②

可见在唐代时“水调”是南吕商③这个音调的一个别称。宋张唐英《蜀梼杌》中记载了后蜀王衍自制“水调《银汉曲》”之事：

二年八月，衍北巡，以宰相王锴判六军诸卫事，旌旗戈甲，百里不绝。衍戎装，披金甲，珠帽锦袖，执弓挟矢，百姓望之，谓如灌口神。后妃钱于升仙桥以宫人二十人从，至汉州驻西湖，与宫人泛舟奏乐，饮宴弥日。九月，驻军西县，自西县还至益昌，泛舟巡阆中，舟子皆衣锦绣，衍自制《水调银汉曲》，命乐工歌之。郡民何康女有美色，将嫁，衍取之，赐其夫家百缣，其夫一恸而卒。④

此乃在“水调”即南吕商这个调式中制名曰“银汉曲”之歌曲，与《水调》歌已是无关之两事。

（二）唐五代《水调》之曲及歌

1. 唐五代《水调》之曲

《水调》曲所属的调式，据《乐府诗集》引《乐苑》曰：

《水调》，商调曲也。⑤

---

① 笔者将此条置于唐五代而非隋时说明，原因正是第一章开篇对《水调》在隋的文献记载较少分析的一样，可参见前文。

② 王溥撰《唐会要》，第33卷，第618页，北京，中华书局，1955。

③ 有关“南吕商”的相关具体问题，下文中有论述。

④ 张唐英撰《蜀梼杌》，卷上，文渊阁《四库全书》，第464册，第229页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1116页，北京，中华书局，1998。

知应属商调。① 郭茂倩又说：

> 唐又有新《水调》，亦商调曲也。②

但这个“新《水调》”的具体情况无从考证，未知是否后人研究时已经将唐时“《水调》”和“新《水调》”混为一谈。即使如此，可以肯定的是唐时《水调》的调式都是属于商调的。宋王灼《碧鸡漫志》中“水调”条中曰：

> 今曲乃中吕调，而唐所调南吕商，则今俗呼中管林钟商也。③

可见唐曲《水调》具体说来应属商调中的南吕商。

唐时演奏《水调》曲之乐器各类乐书中并无记载，只能从其他文献资料中窥见一二。据唐王昌龄《听流人〈水调子〉》诗：

> 孤舟微月对枫林，分付鸣筝予客心。岭色千重万重雨，断弦收雨泪痕深。④

可知《水调子》曲是用筝这种弦乐器演奏，且其乐曲风格是悲切哀婉的。又据《乐府诗集》所载大曲《水调》歌辞的“歌第二”：

> 金鞍宝铰精神出，笛倚新翻《水调歌》。⑤

及五代冯延巳《采桑子》：

---

① “商调”亦是“林钟商”的简称，但是这是在金代和元朝时的称呼，在唐代应该是商声七调的总称。参见清凌廷堪著《燕乐原考》，收于《燕乐三书》，第55页，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，黑龙江，黑龙江人民出版社，1986。

② 见上文之已有提及和相关分析。郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115页，北京，中华书局，1998。

③ 王灼撰《碧鸡漫志》，第4卷，第31页，北京，中华书局，1991。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第143卷，第1448页，北京，中华书局，1999。

⑤ 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115页，北京，中华书局，1998。

知《水调》亦用笛这种管乐器演奏。笛子这种乐器奏出的乐声悠扬婉转，因此，从乐器使用上也可以知见《水调》曲的风格特征。由上引诗中可知演奏《水调》曲的乐器中，必有筝和笛两种。另外在诸种文献中均有记载的“唐玄宗听《水调》歌”一事②中，有玄宗命人进睿宗所御琵琶，使人弹、歌《水调》之细节，也可知演奏《水调》曲的乐器有琵琶。

《水调》曲在创始初期于音乐上表现为“悲切”的风格特点，这一特点在唐代仍被传承保持，下文论唐五代《水调》之歌时，将有所提及，兹不赘述。

1. 唐五代《水调》之歌

在唐代，《水调》之曲是配辞歌唱的，且其歌传唱甚广，终唐至五代之几百年间无消。明王骥德在其《曲律》中论及历朝乐府入乐歌唱，曰：

> 《关雎》、《鹿鸣》，今歌法尚存，大都以两字抑扬成声，不易入里耳。汉之《朱鹭》、《石流》，读尚聱牙，声定椎朴。晋之《子夜》、《莫愁》，六朝之《玉树》、《金钗》，唐之《霓裳》、《水调》，即日趋冶艳，然只是五七诗句，必不能纵横如意。③

王氏将《水调》作为唐代乐府入乐歌唱的代表，并称其较前代“冶艳”，可见《水调》歌在演唱技法上已经较为成熟了。但是较后世而言，由于歌辞为字数受限的五字或七字齐言，故演唱稍逊于后世戏曲之“纵横如意”。

关于唐代《水调》入乐歌唱之记载，最早应是在唐玄宗时期。唐李德裕笔记《次柳氏旧闻》最早记录了唐玄宗本人听《水调》歌之事，次

---

① 曾昭岷等编撰《全唐五代词》，正编，第3卷，第661页，北京，中华书局，1999。

② 下文中将有详细引文及相关论述。

③ 王骥德撰《曲律》，第3卷，杂论第三十九下，第206页，长沙，湖南人民出版社，1983。

录于下：

> 兴庆宫，上潜龙之地，圣历初五王宅也。上性友爱，及即位，立楼于宫西南垣，署曰“花萼楼”，朝退，与诸王游，或置酒为乐，时天下无事，号“太平”者，垂五十年。及禄山犯阙，乘传遽以告，上欲迁幸，复登楼，置酒，四顾凄怆。乃命进玉环。玉环者，睿宗所御琵琶也。异时，上张乐殿中，常置之别榻，以黄帕盖之，不以他乐杂，而未尝持用。至是得工贺怀智取调之，又命禅定僧段师弹，时美人善歌从者三人，使其中一人歌《水调》。奏毕，上将去，复留，眷眷曰：“使视楼下，有工歌而善《水调》者乎？”一少年悟上意，自言颇工歌，亦善《水调》。使之登楼且歌。歌曰：“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时。不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。”上闻之，为之潸然出涕。顾侍御者曰：“谁为此辞？”或对曰：“宰相李峤。”上曰：“真才子也！”不待曲终而去。①

唐郑处晦《明皇杂录》、② 唐孟棨《本事诗》③ 等文献也有类似的记载。唐玄宗先是听琵琶演奏《水调》曲并让美人歌之，曲毕还想听乐工歌《水调》歌。可见唐玄宗对《水调》的喜爱。此乐工所歌之《水调》辞，乃是初唐李峤所作七言古风《汾阴行》④ 末四句。李峤乃初唐人，乐工于安史之乱后为玄宗歌《水调》，很明显是选辞入乐，且这位乐工当具有一定的文化修养，因所选之辞在当时的情形下非常应景。其一，在主题思想上，此辞四句是李峤诗之主题句，乃世事无常，荣华富贵不能久长之叹。当时唐玄宗经安史之乱，国运从昔日之繁荣昌盛到今日之衰危离乱，又在危难后于昔日太平时作乐之处故地重游，心中之感慨可以体会，而李峤的诗句确是玄宗的心境的真实反映，故唐玄宗有“潸然出涕”的表现，并大赞这位道其心声的“真才子”。其二，在风格上，此辞大有人世变迁、富贵难常之悲。乐工选辞入乐，同一曲调配不同的

---

① 李德裕撰《次柳氏旧闻》，文渊阁《四库全书》，第 1035 册，第 408－409 页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 详见郑处诲撰《明皇杂录·逸文》，第 56 页，北京，中华书局，1994。

③ 详见孟棨撰《本事诗》，事感第二，第 13 页，北京，古典文学出版社，1957。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第 57 卷，第 691 页，北京，中华书局，1999。

辞来演唱，虽歌辞内容不一定，但风格应大致与曲调的音乐风格相合，悲伤之辞应该是难以选入欢快之乐的，反之亦然。所以我们大概可以推知《水调》曲的音乐风格应是哀婉悲切的，与其创始之初相同，可见其曲风的传承。其三，在体式上，《水调》歌辞乃七言四句，一、二、四句压平韵。

唐玄宗时还有何满子和永新两位著名歌者歌《水调》的记载。唐段安节《乐府杂录》叙玄宗时教坊内人许子和（即永新）歌《水调》之事，其云：

> 开元中有内人许子和，吉州永新县乐家女也。入宫因号永新，能变新声。……渔阳之乱，六宫星散，永新为一士人所得。韦青避地广陵，因月夜，凭栏于小河之上，忽闻舟中奏《水调》者。曰："此永新歌也！"乃登舟，与永新对泣。久之，青始亦晦其事。后士人卒，与其母之京师，竟殁于风尘。及卒，谓其母曰："阿母钱树子倒矣！"①

永新本是玄宗朝的教坊内人，后经乱流落民间，韦青凭《水调》歌声便将其辨认出来，可见韦青曾经耳闻目睹永新演唱《水调》，并且留下深刻印象；亦可反映永新歌《水调》技艺之高超。关于"内人"一称，唐崔令钦《教坊记》云：

> 妓女入宜春院，谓之"内人"，亦曰"前头人"，常在上前头也。②

"内人"便是常在皇上面前表演的人。可见，身为"内人"的永新经常在玄宗御前进行歌唱表演。后五代王仁裕《开元天宝遗事》又载：

> 宫妓永新者善歌，最受明皇宠爱，每对御奏歌，则丝竹之声莫

① 段安节撰《乐府杂录》，第16－17页，北京，中华书局，1985。

② 崔令钦撰，任半塘笺订《〈教坊记〉笺订》，第19页，北京，中华书局，1962。

能遏。帝常谓左右曰："此女歌值千金。"①

且不论永新是否真受宠于明皇，但至少能再次印证其必常在唐玄宗御前歌唱之事。永新御前表演的具体情形，虽没有文献记载，但我们可推知其演唱之曲，必有她所擅长的《水调》。后永新流落民间，也必将歌《水调》于市井，上引《乐府杂录》之记载可证。正如唐代诗人王建《温泉宫行》诗句云：

梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞。②

把乐工、乐伎散入民间，将宫廷乐舞传到民间的普遍情形道出。

何满子其人其事在各种典籍中均无记载，唯有从元稹和白居易的诗中可窥知一二。元稹《何满子歌》云：

何满能歌声宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，《水调》哀音歌愤懑。

梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将《何满》为曲名，御府亲题乐府纂。③

白居易的《听歌六绝句·何满子》云：

世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。④

白诗自注云：

开元中，沧州歌者姓名，临行进此曲，以赎死，上竟不免。⑤

---

① 王仁裕撰《开元天宝遗事》，第4卷，文渊阁《四库全书》，第1035册，第861页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 彭定求等编《全唐诗》，第298卷，第3368页，北京，中华书局，1999。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第421卷，第4643页，北京，中华书局，1999。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第458卷，第5239页，北京，中华书局，1999。

⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第458卷，第5239页，北京，中华书局，1999。

综元、白之诗可知何满子这位歌者确有其人，乃沧州人，玄宗时曾是梨园弟子，但后来不知犯了什么罪，被关进了牢房。至于他最后结局怎样，元、白说法不一。但遭受牢狱应该是没有异议的，因此他在牢中歌《水调》也是非常有可能的，因为《水调》“悲切”的特点正好符合他身陷囹圄时的心境。我们也可推想，何满子在梨园时很有可能就曾歌唱表演过《水调》。

综上知《水调》在玄宗时的梨园和教坊均被不同的歌者表演过，可见《水调》应该是唐玄宗较为偏爱的歌曲。“上有所好，下必甚焉”，在当时的宫廷和民间，《水调》必是非常流行的。又由于教坊艺人遭变乱流落民间，《水调》也必将随之在民间传唱，进一步加大《水调》在民间流行的可能。其实一首歌曲的流行，并不能以宫廷和民间为界限，应该是以一个时代为界的。统治阶级选乐歌入教坊或梨园，应有其广泛的民间基础；而民间必也有向慕宫廷生活的心理，模仿、习唱、传唱都是极为自然之事。另外，乐歌的流传一般不会出现断代的情况，虽然《水调》在初唐的流传并没有文字记载，但却可以从盛唐时的情形推断其在初唐时也该是广为流传的。

宋张君房《丽情集》中记载唐代另外一位妓人灼灼，云：

> 锦城官妓灼灼善舞《柘枝》，歌《水调》，相府筵中与河东人坐，神通目授如故相识，自此不复面矣。灼灼以软绡多聚红泪，密寄河东人。①

灼灼乃是晚唐的歌舞名妓，隶属官妓，曾在相府之中表演，唐代诗人韦庄有诗《伤灼灼》② 咏之。诗后有小注曰：

> 灼灼，蜀之丽人也。近闻贫且老，殂落于成都酒市中，因以四韵吊之。③

---

① 张君房撰《丽情集》，收于南宋曾慥编《类说》，第29卷，文渊阁《四库全书》，第873册，第488页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 彭定求等编《全唐诗》，第700卷，第8126页，北京，中华书局，1999。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第700卷，第8126页，北京，中华书局，1999。

可知灼灼年轻时虽然也曾是相府筵会中表演的红人，但晚年也落得流落民间酒市卖艺的惨境。无论其是在官场表演或是酒市卖艺，都必有她擅长的“《柘枝》、《水调》”。灼灼年轻时身为名妓，想必也是众多妓女的效仿对象，《水调》之歌必也被妓女们争相习唱，成为歌舞表演中出现频率较高之曲目。灼灼之事从侧面可反映出《水调》在晚唐时之流行。

五代亦传《水调》歌。宋马令在其撰《南唐书》中有所记载，其为“南唐中主李璟听《水调》歌”之事，云：

> 王感化善讴歌，声韵悠扬，清振林木，系乐部为歌板色。元宗嗣位，宴乐击鞠不辍，尝乘醉命感化奏《水调》词，感化唯歌“南朝天子爱风流”一句，如是者数四，元宗辄悟，覆杯叹曰：“使孙陈二主得此一句，不当有衔璧之辱也。”感化由是有宠。①

此事亦有宋郑文宝《南唐近事》记载云：

> 元宗嗣位之初，春秋鼎盛，留心内宠，宴私击鞠，略无虚日。常乘醉，命乐工杨花飞奏《水调辞》进酒，花飞唯歌“南朝天子好风流”一句，如是者数四。上既悟，覆杯大怿，厚赐金帛，以旌敢言。上曰：“使孙、陈二主得此一句，固不当有衔璧之辱也。”②

二处记载颇有出入之处，乃此事系王感化所为或杨花飞所为。后清代吴任臣撰《十国春秋》中也记此事，其注云：“马令《南唐书》以此事属王感化，今从陆游《南唐书》。”③ 按笔者遍查陆游《南唐书》，④ 也未见此事，不知此注所云何据？此事有待深考。“南朝天子爱风流”⑤ 一句，乃是唐李山甫诗《上元怀古二首》（其一）之第一句，《南唐近事》载“南朝天子好风流”中“好”应是“爱”之误。此《水调辞》之歌辞系

---

① 马令撰《南唐书》，第25卷，谈谐传第21，第167页，北京，中华书局，1985。

② 郑文宝撰《南唐近事》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1035册，第936页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 吴任臣撰《十国春秋》，第32卷，第459页，北京，中华书局，1983。

④ 据陆游撰《南唐书》，北京，中华书局，1985。

⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第643卷，第7414页，北京，中华书局，1999。

一句之四次重复，应是歌者临时所编之讽谏之辞，元宗听到便知己之过。此辞体式仍是七言四句。可证《水调》在五代之传唱。

2. 其他唐五代诗作中《水调》流传的证据

还有一些唐五代诗人的作品，也可作为《水调》歌在唐五代流传的证据，如白居易《听歌六绝句·水调》：

> 五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人。①

记录了其听《水调》时的感受。还有其《杨柳枝》词：

> 《六幺》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。②

《水调》都到了“家家唱”的地步，可见其在中唐民间流传之广；而且这里所说的《水调》应该是以前流传下来的“古歌旧曲”，具有一定的历史，且很有可能极多地保存了其隋代创始时的面貌，否则不会被白乐天称为“古歌旧曲”了。又罗隐有《席上歌〈水调〉》：

> 余声宛宛拂庭梅，通济渠边去又回。若使炀皇魂魄在，为君应合过江来。③

诗中用“宛宛”来形容《水调》的歌声，可见《水调》之乐也是曲折婉转的。任半塘先生根据诗的三、四两句，认为“疑当时所歌，尚保存隋音不少”④。只是不知任先生所谓“保存隋音”具体是指曲调相似还是风格相近。然而从唐玄宗听《水调》歌落泪感怀、何满子歌《水调》哀音，到罗隐此诗中的三、四句所指这些事实来说，《水调》曲从创始初期的隋代流传到唐代，至少在乐曲风格特征上是有所传承和沿袭的，都是有哀伤情绪在其中的。如杜牧的《扬州》：

---

① 彭定求等编《全唐诗》，第458卷，第5239页，北京，中华书局，1999。
② 彭定求等编《全唐诗》，第454卷，第5172页，北京，中华书局，1999。
③ 彭定求等编《全唐诗》，第665卷，第7682页，北京，中华书局，1999。
④ 任二北著《敦煌曲初探》，第48页，上海，上海文艺联合出版社，1954。

炀帝雷塘土，迷藏有旧楼。谁家唱《水调》，明月满扬州。

骏马宜闲出，千金好暗游。喧阗醉年少，半脱紫茸裘。①

翁承赞《柳》其一：

炀帝东游意绪多，宫娃眉翠两相和。一声《水调》春风暮，千里交阴锁汴河。②

另有冯延巳《抛球乐》（其二）辞云：

谷莺语软花边过，《水调》声长醉里听。③

这些诗作皆可证《水调》在唐五代之流传。

（三）唐代《水调》辞和舞

1.《乐府诗集》收录的唐代《水调》辞

明王骥德在其著《曲律》中云：

入唐而以绝句为曲，如《清平》、《轮台》、《凉州》、《水调》之类。④

可见《水调》辞在体式上应为绝句，至少流传至今仍可见者乃如是。《水调》之辞，现存的有上文中已论及的，在宋郭茂倩编《乐府诗集》中所著录的两组，其中前一首大曲辞为一组十一首诗：

《歌第一》平沙落日大荒西，陇上明星高复低。孤山几处看烽

---

① 彭定求等编《全唐诗》，第522卷，第6008页，北京，中华书局，1999。

② 彭定求等编《全唐诗》，第730卷，第8168页，北京，中华书局，1999。

③ 曾昭岷等编撰《全唐五代词》，正编，第3卷，第690页，北京，中华书局，1999。

④ 王骥德撰《曲律》，第1卷，论曲源第一，第30页，长沙，湖南人民出版社，1983。

火，壮士连营候鼓鞞。

《第二》猛将关西意气多，能骑骏马弄雕戈。金鞍宝铰精神出，笛倚新翻《水调》歌。

《第三》王孙别上绿珠轮，不羡名公乐此身。户外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人。

《第四》陇头一段气长秋，举目萧条总是愁。只为征人多下泪，年年添作断肠流。

《第五》双带仍分影，同心巧结香。不应须换彩，意欲媚浓妆。

《入破第一》细草河边一雁飞，黄龙关里挂戎衣。为受明王恩宠甚，从事经年不复归。

《第二》锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上去，人间能得几回闻。

《第三》昨夜遥欢出建章，今朝缀赏度昭阳。传声莫闭黄金屋，为报先开白玉堂。

《第四》日晚笳声咽戍楼，陇云漫漫水东流。行人万里向西去，满目关山空恨愁。

《第五》千年一遇圣明朝，原对君王舞细腰。乍可当熊任生死，谁能伴凤上云霄。

《第六彻》闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望君门。①

体式上，此套《水调》大曲辞除《歌第五》和《第六彻》两首为五言绝句外，其余九首均是七言绝句。这种情况，因大曲皆是采诗入乐，而《歌第五》乃从“歌”转入“入破”的最后一段，音乐节奏此时渐急，起一个承上启下的过渡作用，所以歌辞体式跟随音乐发生变化。《第六彻》为入破的最后一遍，整个乐曲将要终了，音乐节奏亦有所变化，给听众一个即将结束的提示，歌辞亦受其影响。歌辞中七言诗均是一、二、四句入韵，三处皆压平韵；五言诗是偶句入韵，两处也压平韵。宋洪迈《万首唐人绝句》将此套大曲辞按照五言和七言的标准拆开著录，字句与《乐府诗集》有差异，下详述之。清彭定求等编《全唐诗》只收

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115－1116页，北京，中华书局，1998。

录了《乐府诗集》所载大曲辞，但归入“杂曲歌辞”类。[①] 作者方面，大曲辞各段作者不一，《歌第三》为中唐大历（766—779）十才子之一的韩翃所作《赠李翼》诗，[②] 《入破第二》为杜甫所作之《赠花卿》诗，[③]《歌第五》和《第六彻》为盖嘉运所作。[④] 其余《歌第一》、《歌第二》、《歌第四》、《入破第一》、《入破第三》、《入破第四》、《入破第五》在《万首唐人绝句》“七言”中的《水调歌》七首[⑤]，但作者皆不详。此组大曲辞中因有韩翃之作，可知此组大曲辞至早组编于中唐。

虽然此组大曲辞出自不同作家之手，每首内容和风格也不尽相同，但将其视为一个整体，却不失其内在的联系，具有一定的逻辑性。此组诗有两个未曾露面的男女主人公，一个是征战戍边的将士，另一个是闺中留守的思妇。《歌第一》至《歌第三》均是从男主人公的角度来写。《歌第一》以男主人公——正在边陲驻守巡逻的将士的视角，采用白描的手法写出所见之景。整篇写景由远及近，视野开阔，意象宏大，颇具唐代边塞诗之风。虽然只是写景，却是景中有情，景中叙事。诗中“大”、“荒”、“孤”写出了边塞地大人稀之景，也透露出将士心中离家戍边的孤单之情；“烽火”意象点明当时正处于战争时期。最后一句写

---

① 详见彭定求等编《全唐诗》，第 27 卷，杂曲歌辞，第 377－378 页，北京，中华书局，1999。

② 彭定求等编《全唐诗》，第 245 卷，第 2750 页，北京，中华书局，1999。《全唐诗》所收韩翃《赠李翼》诗为：“王孙别舍拥朱轮，不羡空名乐此生。门外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人”，与《乐府诗集》所收大曲辞《水调歌第二》颇有出入，可能是将此诗编入大曲之中所作之改动。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第 226 卷，第 2448 页，北京，中华书局，1999。《全唐诗》所收较《乐府诗集》与第三句末字有异，前者为“有”，后者作“去”。

④ 洪迈辑《万首唐人绝句》中，归入盖嘉运名下的“乐府辞”共计 19 首，其中有《水调歌二首》，即是《乐府诗集》中《水调》大曲辞的《歌第五》和《第六彻》，但是个别字句稍有差异：前一首末句第四字，洪本作“红”，郭本作“浓”；后一首首句第二字，洪本作“独”，郭本作“烛”。参见南宋洪迈辑《万首唐人绝句》，“五言”第 20 卷，第 2692 页，北京，文学古籍刊行社，1955。

⑤ 洪迈辑《万首唐人绝句》中《水调歌》七首与郭茂倩《乐府诗集》中《水调》大曲辞中之七段仍稍存差异：郭本《歌第二》中，第三句第四字作“铰”，洪本作“铗”；郭本《歌第四》中，第一句第四字作“段”，洪本作“断”；郭本《入破第三》中，第一句第三字作“遥”，洪本作“邀”，第二句第三字郭本作“缀”，洪本作“徵”。参见南宋洪迈辑《万首唐人绝句》，“七言”第 58 卷，第 1797－1798 页，北京，文学古籍刊行社，1955。

将士们正处于高度紧张的备战状态，表现了他们为国效忠的豪情壮志。《歌第二》紧承上首，具体写将士们如何的意气风发和勇猛，最后一句把人从备战的紧张气氛中稍稍缓解出来，给将士们单调枯燥的军营生活添了一抹亮色：将士们不但骁勇善战，而且在征战之暇有丰富的文艺娱乐活动。《歌第三》在《歌第二》写将士们意气风发的军容基础上，对男主人公的心理进行挖掘：男主人公征战并不是为了功名，他并不喜欢战争，羡慕的是平淡惬意的生活，能在大好春光中骑马游乐，夜里归家有佳人为其点灯守候。隐含在对那种生活憧憬之后的就是对佳人的思念。然而他却放弃了那种生活，这从另一个侧面写出了男主人公舍身为国的大义。《歌第四》、《歌第五》则是从女主人公的角度来写。《歌第四》一开头两句并没有直接抒发思妇对征人的思念，而是写思妇似乎超越了空间，身至千里之外征人的所在。思妇以已身当彼身，想象着征人的境况，眼前浮现的是边塞秋季之萧条，有种“君愁我亦愁”的悲思。这样的写法比直接抒情更衬托出思妇的刻骨思念。经过前两句的铺垫，后两句则是直接抒情。从万里之外的征人的境况转写到现实中的自己：为了征人流下无数的眼泪，年年如此，痛若断肠。因为思妇对征人的挂念里，不仅有离别多年的相思之苦，而且时刻有着对他安危的担心，所以在这样双重折磨之下的她，才会有如此彻骨之痛。《歌第五》在体式上从七言转至五言，这种变化，前文已经说过因是要进入“入破”，由音乐节奏的变化而引起。但其内容却紧承《歌第四》，仍是从思妇角度出发的。头两句可谓是现实描写，亦可谓是二人爱情誓约的描写。意谓虽然身在两地不能长相厮守，却是只求心心相印便可。后两句写的则明显是思妇的期许，愿征人坚守爱情，不要变心。关于《歌第五》，郭氏在解题中特有说明：

> 其歌，第五叠五言调，声最为怨切。故白居易诗云“五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人！”①

可见《歌第五》在整个大曲中占有非常重要的地位，能够引起人们的特别关注。它的特别之处在其“声”，即音乐方面，这段音乐在曲调上并不复杂——“调少”，却表现出最为“怨切”的风格，有着令人闻之

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1115－1116页，北京，中华书局，1998。

"断肠"的效果。它的辞虽然也表现了思妇的情真意切，但是却达不到如其乐般的感人肺腑的效果。曲辞之间有着情绪风格上的统一，然在引起听众共鸣的程度上却还存在一定差异。这或许是由选辞入乐的乐工的文化程度所决定的，乐工在听《歌第五》的音乐时能被其"怨切"打动，但却不能找到一首可以达到同等效果的辞来与之匹配。整个"歌"的部分的叙事逻辑是：从征人的备战、整装、厌战到思妇的牵挂、期盼。

大曲进入"入破"部分，音乐由缓渐急，歌辞体式又从五言转回七言，叙事角度又从思妇转到征人。《入破第一》表达征人为得到君主的恩宠，愿意离家多年从事征战不归的决心。这种思想内容与《歌第三》所表达的有点前后矛盾：《歌第三》表现了男主人公的不羡功名，这里却写男主人公为邀宠而战。虽然思想内容上前后有了矛盾，但是题材上仍是相同的征战戍边，这种情况可能仍是由乐工引起，其有限的文化程度令其只知其一不知其二，知道是写什么的但是不会去细细体味，更不会前后对比，只求大体和表面的统一。笔者感觉《入破第一》的歌辞较"歌"部分同题材的歌辞在风格上还是有所差别的，前者在情绪上显得更为积极，这可能与音乐节奏的由缓变急有关，情绪随着节奏而高涨。《入破第二》被有些学者认为内容题材与前后不相关联，[①] 杜甫此诗写的是听曲赏乐之事，貌似与前后戍边、思妇之事毫无瓜葛。但笔者认为还是存在一定联系的，它与后面的《入破第三》紧密相关。且先看《入破第三》，其第一句写的是离开京城之前夜，帝王给将士们摆酒送行后，军队从皇宫出发的情形。"昨夜"并非实指，而是指班师离朝之前的宴会夜。"遥欢"所指为何？即是《入破第二》中所写之于宴会上听歌赏乐的欢乐。那么在叙事手法上，我们可将《入破第二》看作是《入破第三》的一个倒叙。有学者认为杜甫《赠花卿》此诗主旨不仅仅是流于表面文字所写之宴会上赏乐赞乐，而是另有深意。[②] 不论杜诗本身主旨如

---

① 详见王昆吾著《隋唐五代杂曲歌辞研究》，第 186 页，北京，中华书局，1996。

② 关于杜甫此诗之主旨深意，明杨慎《升菴诗话》里说："杜工此诗，讥其僭用天子礼乐也。而含蓄不露，有风人言之无罪闻之者足以戒之旨"，见明杨慎撰《升菴诗话》，第 8 卷，第 90 页，北京，中华书局，1985。清沈德潜《说诗晬语》也说："诗贵寄意，有言在此而意在彼者……（杜少陵）刺花敬定之僭窃，则想新曲于天上"，见沈德潜撰《说诗晬语》，卷下，第 15 页，《四部备要·集部》本，北京，中华书局，1936。杨、沈之说是较为可取的。

何，既然被乐工编入大曲，应该就是为大曲的整体性服务的，可能看重的也只是它字面上的意思。《入破第三》第二句即写战争凯旋而归，于堂前受封赏之事。“今朝”也应非实指，而是相对于“昨夜”而言的往后的时间。这两句诗所写“送行”和“归朝”二事，在时间上跨度非常大，中间所经历的战争在诗中只字未提，被作者忽略。三、四句写的乃捷报频传之情景，也可谓是对于头两句的补叙，正是由于频频的捷报，才会有“今朝”之“缀赏”。《入破第三》中多西汉朝意象，如“建章”、“朝阳”、“黄金屋”，此缘于唐朝多爱以汉朝之事来写本朝之事，正如以“秦时明月汉时关，万里长征人未还”句写唐朝边塞之事一样。此诗风格快意激昂，充满斗志。《入破第四》的风格明显较前首低沉。第一句写日暮时分边塞戍楼之上有人吹出悲凉的笳声，直刺闻者之心，勾起无限伤感。第二句写见浮云漫漫和不尽东流之水，更是惹起乡思之愁。其中“浮云”、“流水”这两个意象用得妙。“浮云”这个意象一直以来都被视为游子的象征，“流水”则多用来喻不尽之愁思，用它们就把离家戍边的将士思念家乡的不尽愁思全表达出来了。三、四句写离家万里的将士对着关山，家乡难望，只有满眼的愁绪。《入破第五》乃是歌功颂德之作。头两句称赞当朝天子的圣明，用了“楚王好细腰”的典故来表达作者对天子的忠诚。后两句则是表达不可做畏缩沙场之人，而要有建功立业、出人头地的愿望。《第六彻》又回到思妇角度，写出空闺独守，不见良人，唯有梦中相会；妆楼等候，没有音讯，只能妆楼颙望的凄凉。这与前面征人建功立业报效天子的雄心壮志形成对比，大有“悔教夫婿觅封侯”的慨叹。“入破”部分的叙事逻辑是：征人的立志、回想、报捷、思乡和建功，最后是思妇的守望。

此大曲辞整体的构建仍用是边塞诗歌常用的“征人思妇模式”来描写战争，不注重战争场面的描写，而是注重个体感受描写，更突出了战争对人性的摧残。

第二首为唐吴融所作：

凿河千里走黄沙，浮殿西来动日华。可道新声是亡国，且贪惆怅后庭花。①

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，近代曲辞一，第1116页，北京，中华书局，1998。

吴融所作之辞应为小曲或杂曲之辞，为七言四句，其用韵情况有别于李峤所作《水调》辞和大曲《水调》辞中的七言诗，只有二、四两句入韵，压平韵。《万首唐人绝句》和《全唐诗》所录均从《乐府诗集》。① 内容题材上，吴融辞乃是怀古之作，将隋之亡国归于统治者滥用民力修凿运河和穷兵黩武的征战，并将隋炀帝所创之《水调》与陈后主所创之《玉树后庭花》相并提，道出统治阶级贪图享乐不图治国之腐朽，有一定的讽谏意义。吴融乃唐昭宗龙纪初年（889）进士，② 属晚唐诗人，其作《水调》辞，再次证明小曲或杂曲之《水调》在晚唐时之留存传唱。

2.《全唐诗》及敦煌曲辞中的《水调》辞

在《全唐诗》中收录了一组十首《水调辞》：

黠虏迢迢未肯和，五陵年少重横戈。谁家不结空闺恨，玉箸阑干妾最多。

羽管慵调怨别离，西园新月伴愁眉。容华不分随年去，独有妆楼明镜知。

忆饯良人玉塞行，梨花三见换啼莺。边场岂得胜闺阁，莫逞雕弓过一生。

惆怅江南早雁飞，年年辛苦寄寒衣。征人岂不思乡国，只是皇恩未放归。

水阁莲开燕引雏，朝朝攀折望金吾。闻道碛西春不到，花时还忆故园无。

自从清野戍辽东，舞袖香销罗幌空。几度长安发梅柳，节旄零落不成功。

长夜孤眠倦锦衾，秦楼霜月苦边心。征衣一倍装绵厚，犹虑交河雪冻深。

瀚海长征古别离，华山归马是何时。仍闻万乘尊犹屈，装束千娇嫁郅支。

沙塞依稀落日边，寒宵魂梦怯山川。离居渐觉笙歌懒，君逐嫖

---

① 参见洪迈辑《万首唐人绝句》，“七言”第49卷，第1536页，北京，文学古籍刊行社，1955，及彭定求等编《全唐诗》，第685卷，第7945页，北京，中华书局，1999。

② 欧阳修、宋祁撰《新唐书》，《吴融传》，第230卷，第5795页，北京，中华书局，1975。

姚已十年。

万里轮台音信稀，传闻移帐护金微。会须麟阁留踪迹，不斩天骄莫议归。①

此组辞作者为唐末陈陶。陈陶唐宣宗大中年间（847—860）隐居，② 其时代较吴融略早，此组诗较吴融之诗应也略早。由于《乐府诗集》中收录的大曲辞出自不同作家之手，故无法判断其组编的时间，亦难与陈陶此组诗的成诗时间在先后上作出判断。任半塘先生在其《敦煌曲初探》中将此组辞判为大曲辞，亦于此书中提出如何判断一组词是否为大曲辞的方法。③根据任先生的方法，因为《乐府诗集》所收录的《水调》辞前都已标明"歌"、"入破"、"彻"等字样，所以为大曲辞应是没有异议的。而陈陶此组词，在形式上也未有标明，在制度上也未发现歌舞表演的记载，所以断定为大曲辞是有待更多的证据来证明的。未知任先生何以如此笃定，言之凿凿？在此姑且以任先生的判断为是。这十首组诗在体式上整齐划一，均为七言四句，三平韵，与《乐府诗集》中大曲辞在诗的数量上和形式上都有所不同。之所以会有不同，原因很可能是由于前者出自

---

① 彭定求等编《全唐诗》，第746卷，第8546－8547页，北京，中华书局，1999。

② 陈陶生平事迹详见：辛文房著，傅璇琮等校笺《唐才子传校笺》，第8卷，第414－420页，北京，中华书局，1990。

③ 任先生在其《敦煌曲初探》中曰："唐末，陈陶有《水调词》十首，全部只咏边塞贪功，深闺抱恨之一贯情绪，又委曲尽致，词采精美，为今日所传唐大曲文字中之惟一可数者！惜无人识其词体乃大曲耳"，可见任先生对陈陶此组诗 为大曲辞的态度十分肯定，然而只是说此组诗内容上的连贯一致，并没有将其判断的原因讲清。关于如何判断一组诗是否大曲辞，任先生在此书中也有说明："大概唐大曲有两项必备之条件：一在形式方面，须用'第一'、'第二'、'第三'……字样，分标在各遍之前，便将大曲从一般多首联章之杂曲内，显然分别，不致混淆。（犹之古之相和歌辞之大曲，有一解，二解，三解……。）一在制度方面，须有舞容。若仅有歌唱与音乐，并无舞容之大曲，前此尚未有闻。顾前一形式之存在，传本内抄写随便，或歌録内脱略不全，极易淹没无所见，其辞乃成普通之联章矣。后者所谓舞容若仅就传辞之本身，实无从查明其有无。因此每遇同调或异调之多首相联者，究否大曲歌辞，颇难辨别。如陈陶之《水调词》十首，千年以来，所以向不认为大曲者，即职此故；须就其他方面，另求资料，协助证明，方能断定"。然而笔者却未发现任先生之所以判断陈陶《水调词》十首为大曲辞的根据，即所谓的"其他方面，另求资料"者为何。见任二北著《敦煌曲初探》，第42页，上海，上海文艺联合出版社，1954。

陈陶一人之手，乃是依调填辞之作，后者乃乐工在不同时代的作者作品中选辞入乐之作。如果是这样，那么二者在演唱时的曲调应该也是不同的。

陈陶此组辞之主题内容和《乐府诗集》所录大曲辞之内容颇为一致，均是戍边与闺怨。第一首交代了当时大的社会背景以及其自身的状况：国家正处于与外族对抗的危急时刻，所有青壮都入伍为国出征，千千万万思妇都抱怨独守空闺，但是唯有“妾”，也就是本组诗中的女主人公的泪是最多的。表达了女主人公对男主人公——“五陵少年”中的一位，她的良人的情深意切。第二首是很明显的闺怨诗。它记录女主人公别后的生活：所奏皆是离歌，所伴只有明月。此种日子过了多久，连自己都记不清了，只有每日所照之镜知道，可见离别之久。“镜子”这个意象多用于闺怨诗中，用来表现女性年华逝去之悲。第三首开始写女主人公回忆当初离别的情形，一晃多年过去，梨花都开落多遍，枝头啼叫的黄莺都换了数次，再次说明离别之久。后两句写的是女主人公的内心独白，既是期盼又是规劝：不要总是想着沙场建功，不要忘记远胜于沙场功成的闺阁之乐，不要忘记在闺中等候的我。此二句中略带幽怨之情。第四首先写女主人公多年为征人亲做寒衣寄往边关之事，后以己推人地表达她对征人的理解，不是不想回来，而是皇命在身，身不由己不能回来。第五首先写女主人公日日期盼朝廷的消息，所知却只是大漠西边根本都没有春天，只有荒芜，可见征人所处环境之恶劣。这边引发思妇的心理描写：不知道在这春暖花开的季节里，征人有没有思念故乡的春天。这只是文字表面之意，女主人公在此有含蓄的深意：征人你有没有也如我般，时常回忆我们在一起的春日里的欢乐时光。此首表达女主人公对过往的怀念之情。第六首又是从回忆写到现实：女主人公的生活中再也没有歌舞，也不关注妆容，床帐中只有她一人而显得空荡无比。眼见这京城的几番春去冬来，戍边的人儿却还没有建功而还。此首表达的乃失落无望之情。第七首写的是女主人公千万个孤枕难眠中的一个夜晚。漫漫长夜由于思念和孤单，无法入眠，而此情又无处诉。只将这份牵挂纳进棉衣之中，将棉絮加厚一倍，但仍然担心边塞的苦寒能否被这棉衣挡住。这加厚的棉絮表现的乃是女主人公对征人加倍的关怀与牵挂。第八首写女主人公在漫长等待后仍没有听到军队何时归还之音讯，而是得到了朝廷决定和亲的消息。这便暗示了边塞战局的不利，使得军队回朝变得更加遥遥无期。此首表达了一种绝望之情。第九首写经过长

久的等待，心灰意冷的女主人公觉得连梦都无法穿越这无数山川。一来可见二人在现实距离上的遥远，二来亦见二人由于长期没有互通音讯的分离而造成的心灵上的距离也日渐遥远了。离居的日子里一切变得索然无味，包括曾经喜爱的听歌赏乐。在不知不觉里，征人已经离开了“十年”。“十年”应是虚指，形容离别之久。可见战争对这个家庭造成的伤害已是难以弥补的。最后一首乃是写女主人公终于得到了征人的消息，但不是归来，而是转战直捣皇庭的消息，且此一战只许胜不许败，只有胜了才能议归来之事。女主人公就在这消息中继续她无边际的等待了。此首表达了一种渺茫之情。整组诗就在此结束，可谓言有尽而意无穷。故事并没有一个结局，留给人们很大的想象空间。整组诗的叙事逻辑是：离别，离愁，期盼，理解，守望，失望，牵挂，念归，久分，难归。

总之，陈陶这组辞与《乐府诗集》收录的大曲辞相比，在风格和内容上，此组辞的统一性较强，因此组辞都是以女主人公思妇的口吻写的，可谓自叙体。少了角度的转换，内容更为连贯，风格也都是哀怨凄凉的，不似《乐府诗集》中大曲辞既从思妇又从征人角度叙事，既有思妇之思怨，又有征人之抱负和思乡，内容跳跃，风格时而哀婉缠绵，时而高亢激昂；在体式上，此组辞不再是五七言的结合，只有纯粹的七言，可见它是《乐府诗集》中大曲辞拟作的可能性不大；在表达的感情上，此组辞乃集中表现闺中思妇之“怨”，怨征人，怨时命，却是“怨而不怒”，只是默默承受命运的一切安排，没有《乐府诗集》大曲辞中征人建功的雄心壮志，只有进行无休止战争的被动，包含许多消极和无奈。所以，同为战争题材，同为表现战争对千万家庭和人性的摧残，这两组辞在具体的表现手法上还是有所不同的。

另外敦煌曲中著有《水调词》一首：

李江摇曳大川冥，天关声名发梦思。孤帷北望呈心远，不及南山献树时。

为言无谷还逢谷，将作无山更有山。马困时时索鞍揭，人乏往往捉树攀。①

① 曾昭岷等编《全唐五代词》，《副编》第2卷《敦煌作品》，第1142页，北京，中华书局，1999。

这首七言八句的辞，任半塘先生认为“实则前半与后半叶韵不同，分明为七言绝句二首也”。① 主题内容方面，任先生谓“此二首内容甚晦，莫名究竟，颇似谜语”，② 笔者深为认同。

3．唐代《水调》舞

大曲必是舞曲，大曲《水调》亦不例外，然而各种文献资料上皆未有《水调》舞蹈的相关记载，我们只能根据唐代舞蹈的一般情况来作出推测。唐代崔令钦《教坊记》和段安节《乐府杂录》中均有关于唐代舞蹈情况的一些介绍。《教坊记》中云：

> 《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞；《阿辽》、《柘枝》、《黄麞拂》、《林大》、《渭州》、《达摩》之属，谓之健舞。③

唐段安节撰《乐府杂录》中“舞工”条下谓：

> 舞者乐之容也，……即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。健舞曲有《棱大》、《阿辽》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》；软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等。④

可见唐代大曲舞蹈的种类主要分为健舞和软舞两种。后世学者对于健舞和软舞的研究也很多，学界基本上认为二者的划分根据乃是不同的舞蹈

---

① 任二北著《敦煌曲初探》，第48页，上海，上海文艺联合出版社，1954。

② 任先生在其《敦煌曲初探》中举了《鸡肋编》上中“婦”字谜曰：“左七右七，横山倒出”，《齐东野语》二十载“用”字谜曰：“重山复重山，重山向下悬。明月复明月，明月两相连”为例，与诗中“为言无谷还逢谷，将作无山更有山”进行类比，认为此诗是字谜。又引《野语》载“墨斗”谜曰：“我有一张琴，丝弦长在腹。时为马上弹，弹尽天下曲”，并分析：“盖‘曲’指木之不直者。然则《郑郎子》（一三四）：‘清丝弦，挥白玉，……何时得对圣明主，一弦弹却天下曲？’或亦是墨斗谜之类，然后‘一弦’二字，始有着落。俟考”，详见任二北著《敦煌曲初探》，第272页，上海，上海文艺联合出版社，1954。

③ 崔令钦撰，任半塘笺订《〈教坊记〉笺订》，第34页，北京，中华书局，1962。

④ 段安节撰《乐府杂录》，第19页，北京，中华书局，1985。

风格，即舞蹈所配之乐的节奏和舞蹈动作的特点不同。健舞所伴之乐节奏较快且强烈鲜明，舞蹈动作矫健有力；软舞所伴之乐节奏较慢且舒缓柔和，舞蹈动作柔美抒情。上文在分析《水调》乐和歌之时已经对其音乐风格特征进行分析，知道了《水调》之乐曲风格具有“悲切”、“哀怨”特征，必可想见其乐之节奏乃缓慢抒情的。所以笔者认为《水调》舞乃是属于“软舞”这个种类的。

三、宋代之《水调》

宋代是《水调》继续发展的时期。在宋代，《水调》不仅如其在唐时一般，有大曲、小曲或杂曲的流传，而且在南宋有了次曲或中曲的形式存在。宋代《水调》较前代最大的发展，是在其大曲“摘遍”① 的形式上，产生了词牌《水调歌头》和《新水令》，且词《水调歌头》和《新水令》都可入乐演唱。宋代杂剧有资料可查的名目中，亦有用《新水令》曲调的官本杂剧四本。下面，笔者将从上述宋代《水调》的变迁和各种音乐形式的情况展开论述。

（一）宋代《水调》之变迁概况

《水调》流传至宋代仍保留其为大曲的面貌，但已不是唐时的《水调》大曲，而是《新水调》大曲。元脱脱等撰《宋史·乐志》述宋代皇帝“每春秋圣节三大宴”的程序，第十七步“奏乐”云：

> 所奏凡十八调、四十大曲：……九曰双调，其曲三，曰《降圣

---

① 王灼《碧鸡漫志》第3卷曰：“凡大曲，有散序、靸、排遍、颠、正颠、入破、虚催、衮遍、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，谓之‘大遍’”，可见王灼所谓的“大遍”即是一支完整大曲。见宋王灼撰《碧鸡漫志》，第3卷，第25页，北京，中华书局，1991。而沈括《梦溪笔谈》卷五中亦云：“所谓‘大遍’者，有序、引、歌、歙、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。每解有数叠者，裁截用之，谓之‘摘遍’”，可见“摘遍”是从大曲中间摘出来的乐歌片段，作为单独表演之用。“歌头”也是摘遍的一种，或因其原在大曲中的位置在“歌”这部分的开头，所以叫“歌头”。见宋沈括著《梦溪笔谈》，第5卷，乐律一，第29页，北京，中华书局，1985。

乐》、《新水调》、《采莲》……①

可见《新水调》在宋代为教坊大曲，仍在朝廷中表演。北宋曾布有名为《水调歌头》的大曲辞传世，更加印证了《水调》的大曲形式在宋时的存在。又，北宋很多诗人诗作中提到了《水调》的流传情况，如刘敞《扬州闻歌二首》之一云：

淮南旧有《于遮》舞，隋俗今传《水调》声。
《阳春白雪》长和寡，著书愁绝郢中生。②

又其《自西桥至紫温载酒作乐即事呈游公四首》中一首云：

《水调》向终人欲醉，夕阳稍近戍楼西。③

北宋张先《天仙子》中云：

《水调》数声持酒听，午醉醒来愁未醒。④

北宋洪朋《答李广心见赠》中云：

已呼小吏办酒樽，更遣官奴歌《水调》。⑤

南宋也有很多诗词中提到《水调》，如许景衡诗《次韵邦直中秋夜月》中云：

---

① 脱脱等撰《宋史》，第142卷，《乐志》，第3349页，北京，中华书局，1985。

② 刘敞撰《公是集》，第28卷，七言绝句，第337页，北京，中华书局，1985。

③ 刘敞撰《公是集》，第28卷，七言绝句，第327页，北京，中华书局，1985。

④ 唐圭璋编《全宋词》，第70页，北京，中华书局，1965。

⑤ 洪朋《洪龟父集》，卷上，文渊阁《四库全书》，第1124册，第406页，上海，上海古籍出版社，2003。

一声《水调》何人唱，莫惜淋浪酒湿衣。①

刘一止词《生查子》中云：

城头长短更，《水调》高低唱。②

仲并词《鹧鸪天·为鲍子山侍妾燕燕作》中云：

歌《水调》，韵琵琶，声声都是怨年华。③

张镃《依绿亭》中云：

月出烟暝时，《水调》谁家唱。④

以上民间流传的《水调》从诗中的描写来看应该是小曲或杂曲的形式。南宋王灼《碧鸡漫志》中关于《水调》的研究可证《水调》或另有中曲或次曲的形式在南宋传唱。另外宋代最为流行的文学式样——词中也仍可寻见《水调》的踪影，宋词牌中非常著名的《水调歌头》和《新水令》即是大曲《水调》的“摘遍”：《水调歌头》乃摘大曲歌头第一遍；《新水令》应该是宋大曲《新水调》中制“令”，⑤ 摘其曲破部分。宋官本杂剧中，亦有名目中著“新水”，即用《新水令》曲调的本子四本。

① 许景衡《横塘集》，第5卷，文渊阁《四库全书》，第1127册，第207页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 唐圭璋编《全宋词》，第796页，北京，中华书局，1965。

③ 唐圭璋编《全宋词》，第1288页，北京，中华书局，1965。

④ 张镃《南湖集》，第7卷，第114页，北京，中华书局，1985。

⑤ 杨荫浏著《中国古代音乐史稿》中谈到“词牌的类别”时对“令”作出解释：“其狭义可能专指曲破部分，所用的节奏较快的曲调而言；其广义则泛指一切较短的曲调而言”，又对此解释作注曰：“今存以‘令’字题名之曲，有长有短，有快有慢，但短而较快的曲调占大多数”。见杨荫浏著《中国古代音乐史稿》，第289页，北京，人民音乐出版社，1980。

（二）宋代《水调》的各种音乐形式

1. 宋代《水调》大曲

宋代《新水调》大曲之乐所属调式，根据上文所引《宋志》，可知是双调，即商声七调中的中吕商。① 南宋姜夔《大乐议》中谓：

> 《绿腰》、《诞黄龙》、《新水调》者，华声而用胡乐之节奏。②

可见《新水调》其乐之根本乃是“华乐”即清乐，只是用了外族音乐的强烈节奏。因为清乐的特点是淡雅，节奏也较弱。又《宋书·乐志》在列出“凡所奏十八调、四十大曲”名称之后，对演奏它们的乐器也作了介绍，曰：

> 乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱栗、笛、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。③

知演奏大曲《新水调》之乐器必属于上列乐器之范围，其中就有外族传入中国之乐器，故可印证姜夔所谓“华声而用胡乐之节奏”。

大曲《新水调》之辞已经无从可见，但是在北宋与苏轼同时代的曾布（1035－1107）作《水调歌头》组辞，可谓乃《水调》大曲辞之缩影，其辞由“排遍”七遍构成：

> 《排遍第一》魏豪有冯燕，年少客幽并，击球斗鸡，为戏游侠久知名。因避仇来东郡。元戎逼属中军。直气凌貔虎，须臾叱咤风云，懔懔坐中生。偶乘佳兴，轻裘锦带，东风跃马，往来寻访幽胜。游冶出东城堤上，莺花掩乱，香车宝马纵横。草软平沙稳。高

---

① 应和《宋史·律历志》所引《乐髓新经》中“仲吕商”同。下文将对《唐会要》和《乐髓新经》的商调七声名称相同作出解释。“中吕商时号双调”，见宋王溥撰《唐会要》，第33卷，第617页，北京，中华书局，1955。

② 姜夔撰《大乐议》，脱脱等撰《宋史》，第131卷，乐六，第3052页，北京，中华书局，1985。

③ 脱脱等撰《宋史》，第142卷,《乐志》，第3349页，北京，中华书局，1985。

楼两岸春风，语笑隔帘声。

《排遍第二》袖笼鞭敲镫。无语独闲行。绿杨下，人初静，烟淡夕阳明。窈窕佳人，独立瑶阶，掷果潘郎，瞥见红颜横波盼，不胜娇倚云屏。曳红裳频推朱户，半开还掩，似欲倚，伊哑声里，细诉深情。因遣林间青鸟，为言彼此心期，的的深相许，窃香解珮，绸缪相顾不胜情。

《排遍第三》说良人滑将张婴，从来嗜酒，还家镇长酩酊。长酲，屋上鸣鸠空斗，梁间客燕相惊。谁与花为主？兰房从此，朝云夕雨两牵萦。似游丝飘荡，随风无定。奈何岁华荏苒，欢计苦难凭。惟见新恩缱绻，连枝并翼，香闺日日为郎，谁知松萝托蔓，一比一毫轻。

《排遍第四》一夕还家醉，开户起相迎。为郎引裾，相庇低首略潜形。情深无隐。欲郎乘间起佳兵。授青萍，茫然抚弄，不忍欺心。尔能负心于彼，于我必无情。熟视花钿不足，刚肠终不能平。假手迎天意，一挥霜刃。窗间粉颈断瑶琮。

《排遍第五》凤凰钗宝玉凋零。惨然怅娇魂，怨饮泣吞声。还被凌波呼唤，相将金谷同游，想见逢迎处，揶揄羞面，妆脸泪盈盈。醉眠人、醒来晨起，血凝螓首，但惊喧白邻里，骇我卒难明。致幽囚推究，覆盆无计哀鸣。丹笔终诬服，圜门驱拥，衔冤垂首欲临刑。

《排遍第六》（带花遍）向红尘里有喧呼，攘臂转声辟众，莫遣人冤滥，杀张室忍偷生。僚吏惊呼呵叱，狂辞不变如初，投身属吏，慷慨吐丹诚。仿佛缧绁，自疑梦中，闻者皆惊。叹为不平割爱，无心泣对虞姬，手戮倾城宠。翻然起死，不教仇怨负冤声。

《排遍第七》（撷花十八）义城元靖贤相国，喜慕英雄士，赐金缯。闻斯事，频叹赏，封章归印，请赎冯燕罪，日边紫泥封诏，阖境赦深刑。万古三河风义在，青简上、众知名。河东注，任流水滔

滔，水涸名难泯。至今乐府歌咏，流入管弦声。①

这组曲辞被南宋王明清②收录于《玉照新志》，并附自注曰：

> 《冯燕传》见之《丽情集》，唐贾耽守太原时事也。元祐中，曾文肃帅并门，感叹其义，自制《水调歌头》，以亚大曲然。世失其传，近阅故书，得其本，恐久而湮没，尽录于后。③

今笔者遍查《丽情集》④ 未见《冯燕传》，未知王明清从何本所见。《冯燕传》乃是唐代沈亚之所撰之传奇，写冯燕与滑州将张婴妻私通，后婴妻授刀于冯令杀其夫，冯怒其不义而杀之，及闻婴为此蒙屈将戮，复挺身出而自首，也表现了其犯法后勇于承担责任的豪侠作风。此组辞的内容和题材就是根据《冯燕传》所载的冯燕之事。从大曲构成的形式上来说，此组辞每首之前都标有“排遍”⑤ 字样，“排遍”只是大曲构成因素之一，宋代的大曲遍数很多，宋人往往会裁截用之。遍数既多，也就便于叙事。这组辞就是从大曲中裁截出来的一个部分，可能其记录的仅是大曲纯歌唱部分的歌辞，不包括歌舞兼具时的歌辞。故王明清谓此组辞“亚大曲”是很有道理的。“排遍第六”后注“带花遍”，“花”者，应是“花拍”，王灼谓：

> 乐家者流所谓花拍，盖非其正也。⑥

王灼并没有对“花拍”给出明确定义，只说“盖非其正也”。可推想花拍不是曲中正拍，而是附加在曲子之中的节拍，有锦上添花之意。“带

---

① 王明清撰《玉照新志》，第2卷，第34－35页，北京，中华书局，1985。

② 据一些学者考证，王明清的外祖父曾纡就是曾布的儿子，所以他所记载的曾家发生的事应该是可信的，关于这种说法，笔者并未作考证，姑且为一说。

③ 王明清撰《玉照新志》，第2卷，第34页，北京，中华书局，1985

④ 据宋张君房撰《丽情集》，收于南宋曾慥编《类说》，第29卷，文渊阁《四库全书》，第873册，第487－494页，上海，上海古籍出版社，2003。未知其他版本如何，俟考。

⑤ 有学者认为“排遍”即是“歌头”，见王国维《唐宋大曲考》，载于《王国维戏曲论文集》，第154页，北京，中国戏剧出版社，1984。

⑥ 王灼撰《碧鸡漫志》，第3卷，第27页，北京，中华书局，1991。

花遍”应该是指此遍歌辞所配之乐曲中带有花拍。“排遍第七”后注“攧花十八”，“攧”者，王国维谓：

> 或取其攧掷之义。①

其他学者有谓：

> 颠者，排遍之末一遍名。……形容拍多音繁，声调颠动的意思。②

据上，我们可以推测“攧花十八”即指遍歌辞所配之乐曲中带有十八个花拍，且声调颤动。由此可知，“带花遍”和“攧花十八”皆是从歌辞著录的角度来指明其音乐上的特点。从体式上来说，曾布此组《水调歌头》辞并不像唐代《水调》大曲辞那样由五言或七言齐言诗构成，亦于每句没有有固定的字数与声调的规定，首首间字数声律均不相同。具体到每一首来说，虽然也押韵，但间有平仄通压。这些特征与词调《水调歌头》格律③全不相符，更证明了宋代既有作为整体大曲组成部分的《水调歌头》，又有词调《水调歌头》的存在，不可将二者混为一谈。

内容和题材上，此组辞写冯燕之事，颇像传记体。《排遍第一》先介绍冯燕此人之身份和相关背景等。“直气凌貔虎，须臾叱咤风云，懔懔坐中生”三句写出冯燕的不凡气势，作者明显带有欣赏的意味，也为故事后面的发展做铺垫。后半首交代冯燕与佳人之相遇，但闻其笑，未见其人。这半首较前半首的情调轻艳许多，豪情一扫而光。《排遍第二》写冯燕与佳人二人幽会、两情相许之情形，格调方面则完全一派六朝气象了，将二人之柔情蜜意渲染至极。《排遍第三》再交代佳人身份背景，以及对其内心进行描写：对亲夫之怨及对冯燕之情思。这有似许多小说中先讲述故事情节，回头再来对情节中的人物身份背景进行交代的手

① 见王国维《唐宋大曲考》，载于《王国维戏曲论文集》，第154页，北京，中国戏剧出版社，1984。

② 转引自王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第180页，北京，中华书局，1996。

③ 关于词调《水调歌头》的格律，参见王力著《诗词格律》，第112－113页，北京，中华书局，2000。

法。前面三遍排遍写的都是故事发生的背景。《排遍第四》讲述故事发展的起因：冯燕刚肠侠义，手刃所爱佳人。其中既有对佳人的心理描写，又有对冯燕的心理描写，似戏剧中的内心独白。《排遍第五》讲述故事发展经过：冯燕逃脱，张婴蒙冤被捕，即将临刑。《排遍第六》就将故事发展推向最高潮：冯燕刑场慷慨取义，挺身自首，不使无辜受冤。在这遍中，冯燕的侠义精神得到最大化的伸张，作者创作此组辞的意图，也得到淋漓尽致的表现。《排遍第七》交代故事的结尾：冯燕被赦，其侠义精神千古流传。这类似传记文学中由作者所写之个人评论。此遍最后两句"至今乐府歌咏，流入管弦声"告诉我们一个事实：此组记冯燕事之辞在当时是可以歌唱的，且有管弦所奏乐曲相伴。虽然辞中没有更多地说明其乐曲和歌唱的情况如何，但却可证明此组《水调歌头》辞确实是大曲的一部分歌辞。从主人公冯燕的角度来说，此组辞的整体叙事逻辑是：相遇、相许、相思、戮爱、逃脱、自首、被赦。就整体连贯性而言，由于《水调歌头》大曲辞乃是统一叙冯燕一事，每首之间联系紧密，故事发展层层推进，连贯不可分割。不似唐代《水调》两组大曲辞虽总体来说是写征戍与思妇之事，然其叙事连贯性明显不如曾布所作。

结合上文对唐代两组《水调》大曲辞的分析，可以看出由《水调》而生的大曲的发展变化过程。就其构成和形式方面来看，从唐代不同作家的五七言诗的拼合，到后来出自一家的七言诗，再到宋代格式不定之杂言。这种变化是由于其歌所合之乐不同决定的，且开始乃是选诗入乐，后来转为因乐填辞。就其内容题材上看，从唐代的征戍与思妇之事变到宋代的个人传记，可以看出两代文化精神的不同。就其主题思想上看，从建功报国到战争对人性的摧残再到赞颂侠义精神，已经从关注国家转到关注生命个体。就其叙事特点上看，从内容风格相似之诗的组合导致的叙事角度不一，到从单一故事主人公角度叙事，再到以第三者口吻叙事，叙事性和连贯性明显加强。

在宋代《新水调》大曲和曾布《水调歌头》辞所属大曲的舞容表演情况也未曾有所记载。然，北宋陈旸在其《乐书》中谈到宋代大曲舞容表演的相关情况谓：

> 优伶常舞大曲，惟一工独进，但以手袖为容，蹋足为节，其妙串者，虽风骞鸟旋，不喻其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破，则

羯鼓、襄鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急。舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍，姿制俯仰，百态横出。①

可见宋代大曲之舞只有一名舞者，不用什么道具，只是手和衣袖来舞，蹋脚为节奏，碰到音乐节奏很快的时候，舞者的动作也变得非常快。大曲进入“入破”之前音乐节奏缓慢的各叠是不舞的，只有进入“入破”才开始有舞蹈表演，而且音乐是由各种鼓乐器和管弦乐器合奏的，节奏加快。舞者在入场的时候，都是按照节拍来做动作，所以才有催拍、歇拍来控制其动作姿态，使得变化很多。因曾布的《水调歌头》至排遍第七而止，是否能合舞，就不得而知了。

2. 关于《碧鸡漫志》对《水调》研究的一点说明

南宋王灼在其《碧鸡漫志》中云：

《水调歌》，《道理要诀》所载唐乐曲。南吕商，时号水调。予数见唐人说《水调》，各有不同，予因疑“水调”非曲名，乃俗呼音调之异名，今决矣。……世以今《水调歌》为炀帝自制，今曲乃中吕调，而唐所调南吕商，则今俗呼中管林钟商也。……今世所唱中吕调《水调歌》，乃造以俗呼音调异名者，曲虽有尾，亦各有五言两句，决非乐天所闻之曲。②

王灼这段记载有一些问题需要说明。第一，王灼认为唐人说的《水调》只是音调名，而非曲名。③ 这是完全不能成立的，原因见笔者在上一章关于唐代水调的相关情况的论述。第二，此处王灼谓在唐时的《水调》④是属于南吕商这个调式的，这和《乐苑》中的记载有相合之处。《新唐

① 陈旸撰《乐书》，第185卷，文渊阁《四库全书》，第211册，第831页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 王灼撰《碧鸡漫志》，第4卷，第30页，北京，中华书局，1991。

③ 罗根泽先生在其《〈水调歌〉小考》一文中对王灼此结论提出质疑并进行驳论，但是却否认了“水调”同样也是音调名的事实。皆因罗先生并未参考《唐会要》中“南吕商，时号水调”的记载。王、罗二者皆有其正确之处，只是偏择其一说而证之，以偏概全，未料到二说同时存在的情况。详见罗根泽著《〈水调歌〉小考》，收于《罗根泽古典文学论文集》，第396－402页，上海，上海古籍出版社，1985。

④ 未知是《水调》还是“新《水调》”，有待考证。

书·礼乐志》曰：

> 自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰“部当”。凡所谓俗乐者，二十有八调：……越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商……中吕调、正平调、高平调、仙吕调，黄钟羽、般涉调、高般涉为七羽。①

在唐代俗乐即燕乐二十八调的七个商调中并没有“南吕商”这个调式。但据《宋史·律历志》载：

> 仁宗著《景祐乐髓新经》，凡六篇，述七宗二变及管分阴阳、剖析清浊，归之于本律。次及间声，合古今之乐，参之以六壬遁甲。其一、释十二均，曰：“……仲吕商为双调……黄钟羽为中吕调……南吕商为歇指调……应钟商为中管林钟商……”②

从而可知唐时《水调》曲所属的调式“南吕商”即是唐燕乐二十八调中的“歇指调”③。

---

① 欧阳修、宋祁撰《新唐书》，第22卷，礼乐十二，第473页，北京，中华书局，1975。

② 脱脱等撰《宋史》，第71卷，律历四，第1064－1065页，北京，中华书局，1985。

③ 按：虽然《唐会要》和《乐髓新经》所倚的律尺不同，《唐会要》倚于玉尺律，《乐髓新经》倚于宋律即铁尺律，二者不可在统一标准下相互印证，但是二者所记的商调名却是同一的。其中并非存在血脉相通之关系，而是“因为宫调比商调恰低两律，故商调的‘为调式’调名比‘之调式’调名低二律，而玉尺律又比宋律低二律，所以玉尺律商调的‘之调式’调名刚正和宋律的‘为调式’调名相同。两种律的律度之差，恰巧和‘之调式’与‘为调式’之差两相抵消”，所以七商调的名称《唐会要》和《乐髓新经》同一。参见邱琼荪著《燕乐探微》，收于《燕乐三书》，第426－427页，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，1986。又按：清凌廷堪在《燕乐原考》中对“歇指调”的研究曰：“七商之第六运，即按琵琶二弦之第五声也。太簇一均，即实由应钟一、黄钟二、太簇三、姑冼四、蕤宾五、林钟六、南吕七之七律，则此调居第五，名为南吕，实为蕤宾，故不曰南吕商，而曰歇指调也”，指出为什么南吕商被称为歇指调。参见清凌廷堪著《燕乐原考》，收于《燕乐三书》，第53页，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，黑龙江，黑龙江人民出版社，1986。

第三，王氏谓唐时的“南吕商”俗称“中管林钟商”。凌廷堪在其著《燕乐原考》中对此事作了说明：

考南渡燕乐七商，以亦用黄钟以下七律，南吕商高于夷则商一律，故谓之中管林钟商，若唐人所谓南吕调者，乃歇指调，晦叔盖未知之耳。①

又凌廷堪书中对《碧鸡漫志》中谓“林钟商今夷则商也”② 作了解释，云：

南宋燕乐七商一均，一如七宫，用黄钟、大吕、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射七律之名，林钟商居第六位，当夷则之位，故曰“林钟商今夷则商”也。③

因为南吕高夷则一律，所以南吕商高夷则商一律，又王氏谓林钟商是夷则商，则南吕商高林钟商一律，即高半音。“中管”是不用作调的五律，即半高音的意思。所以南吕商称“中管林钟商”。但据上引《宋史·律历志》可知宋时的“中管林钟商”乃是“应钟商”而非“南吕商”。这是因为《碧鸡漫志》所用调名都是“均调名”，即“之调式”名；《乐髓新经》中所用调名乃是“律调名”，即“为调式”名，“南吕商”宋律的“均调名”是“南吕商”，而“律调名”则是“应钟商”，所以倚于宋律的“南吕商”和“应钟商”只调名不一，实则一样。

第四，王灼谓在南宋《水调》为“中吕调”。笔者起先望文生义地以为“中吕调”即是《新水调》大曲曲调所属之“中吕商”，但后来细读《碧鸡漫志》，发现王灼在研究曲调“六幺”时谓：

今《六幺》行于世者四：曰黄钟羽，即俗呼般涉调；曰夹钟羽，即俗呼中吕调；曰林钟羽，即俗呼高平调；曰夷则羽，即俗呼

① 凌廷堪著《燕乐原考》，收于《燕乐三书》，第53页，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，黑龙江，黑龙江人民出版社，1986。

② 王灼撰《碧鸡漫志》，第3卷，第25页，北京，中华书局，1991。

③ 凌廷堪著《燕乐原考》，收于《燕乐三书》，第55页，哈尔滨师范大学中文系古籍整理研究室编，黑龙江，黑龙江人民出版社，1986。

仙吕调，皆羽调也。①

知宋时的“中吕调”的均调名乃是“夹钟羽”，属于羽声七调，而《新水调》大曲调式为“中吕商”，属于商声七调。这就从所属调式上证明了王灼所谓“今曲”即南宋《水调歌》与大曲《新水调》并不是一回事。上引《乐髓新经》中谓“中吕调”是“黄钟羽”乃其律调名，并无冲突。

第五，王灼谓“今世所唱中吕调《水调歌》，乃造以俗呼，音调异名者，曲虽有尾，亦各有五言两句，决非乐天所闻之曲”，可见王灼此处的《水调》曲结构应该是不简单的，因为它有“尾”，从“各”字可以看出还不止一“尾”，每“尾”后还有五言两句。即使不是大曲，亦非小曲，或为中曲或次曲。只是未知王灼何以肯定今世所唱之曲“决非乐天所闻之曲”？或是所属调式已经不同。

总之，王灼此处“今曲”即南宋《水调》调式应是羽声七调中的“夹钟羽”，而唐时《水调》属商声七调中的“南吕商”，这可以看出从唐到宋《水调》在调式上是有所变化的。再者，王灼所谓“今曲”应该指的不是小曲，乃为结构较小曲复杂的音乐形式，但亦和大曲《新水调》非为一曲。王灼此段记载也证明了《水调》在南宋的传唱。

3．宋代《水调》的两种“摘遍”形式

此外，《水调》的“摘遍”形式——词调《水调歌头》、《新水令》，在宋代也可找到其入乐的证据。词在其产生时就是作为配合音乐所唱的歌辞的，所以词在兴起的初期是可以和乐歌唱的，然而后来逐渐与音乐分离，就不再可以演唱了，《水调歌头》和《新水令》也是如此。《水调歌头》词，如众所熟知的苏轼《水调歌头·中秋有怀子由》乃是词调《水调歌头》创作中的翘楚，现今仍然盛传其辞，也有人为之谱曲歌唱，可谓是“古词新唱”。然而其实苏轼此词在创作的当时也是可以歌唱的。关于其传唱，宋鲖阳居士《复雅歌词》云：

元丰七年（1085），都下传唱此词。神宗问内侍外面新行小词，内侍录此进呈。读至“又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”，上曰：“苏轼

---

① 王灼撰《碧鸡漫志》，第3卷，第26页，北京，中华书局，1991。

终是爱君。”乃命量移汝州。①

苏轼此词创作于宋神宗熙宁九年（1076），经过九年的时间到元丰七年（1085），从其诞生地密州到京城，已是传唱大江南北。其传唱如此之广，一是因为其词确实高致：词人借酒兴而发想，对明月而抒怀，既表达了行藏出处的思想矛盾，也探索了月有阴晴圆缺的自然规律，并抒发了悲欢离合的人生感悟，伤感而优美，平常而深邃，缠绵而浪漫，真率而飘逸，蕴藉而空灵，堪称是唐五代至北宋以来词坛上罕见的杰作佳篇。二是因为其以歌唱的方式传播，不似文人的案头之作，必须有一定文化底蕴的人才能记诵。只要能唱歌的人，就能帮助其传播。此外，宋蔡绦《铁围山丛谈》记载了一位歌者演唱此词的情形：

歌者袁绹，乃天宝之李龟年也。宣政间供奉九重，尝为吾言："东坡公昔与客游金山，适中秋夕，天宇四垂，一碧无际。加江流澒涌，俄月色如昼，遂共登金山山顶之妙高台，命绹歌其《水调歌头》曰'明月几时有？把酒问青天。'歌罢，坡为起舞，而顾问曰：'此便是神仙矣！'"②

这位歌者袁绹在宋徽宗年间于宫廷中为皇帝歌唱，正如唐玄宗时的李龟年，他回忆某年中秋与苏东坡一起游金山，歌其《水调歌头》之事。这也证明《水调歌头》在当时是入乐演唱的。再者，从宋代的一些诗文中也可见《水调歌头》入乐歌唱之事实。如苏轼《中秋月寄子由三首》之三云：

赵子寄书来，《水调》有余声。③

苏轼在此诗前有自注，知此处云《水调》为《水调歌头》，从"有余声"看来，《水调歌头》在当时是入乐演唱的。苏轼的另一首词《南柯

---

① 鲖阳居士撰《复雅歌词》，据唐圭璋《词话丛编》本，第59页，北京，中华书局，1986。

② 蔡绦撰《铁围山丛谈》，第3卷，第58页，北京，中华书局，1983。

③ 苏轼著，清王文诰辑注《苏轼诗集》，第17卷，第861页，北京，中华书局，1982

子·游赏》道：

> 谁家《水调》唱歌头，声绕碧山飞去、晚云留。①

其中一个“唱”字更印证了《水调歌头》入乐歌唱的事实。

宋词中有《新水令》词，宋朱翌《猗觉寮杂记》曰：

> 宣和末，京师盛歌《新水》。②

此处《新水》便是指《新水令》。宋人书中引述到各种词调，往往省略了令字或慢字，不必因为有此一字之差而断定其不是同一个曲调。宣和（1119－1125）乃是宋徽宗年号，朱翌的记载说明在北宋末年《新水令》在京城是非常流行，广为传唱的。直至南宋仍有其入乐之证据，南宋王之道词《玉楼春·和令升正月五日会客》中道：

> 不知管弦催《新水》，但见飘飘萦舞袂。③

可见《新水令》不但在南宋入乐，也可知演奏其乐的乃管弦乐器。南宋张孝祥词《菩萨蛮·赠筝妓》中道：

> 琢成红玉纤纤指，十三弦上调《新水》。④

可知演奏《新水令》乐的乐器中有筝。在词的文本上，宋陈元靓《岁时广记》卷十二“尚公主”条下载有《新水令》辞，曰：

> 冒风连骑出金城，闻孤猿韵切，怀念亲眷。为笑徐都尉，徒夸彩绘，写出盈盈娇面，振旅阗阗，讶睹阆苑神仙，越公深美。骤万马侵凌转盼，感先锋容放，镜收鸾鉴一半。归前阵惨怛切，同陪元

---

① 唐圭璋编《全宋词》，第292页，北京，中华书局，1965

② 朱翌撰《猗觉寮杂记》，卷上，文渊阁《四库全书》，第850册，第443－444页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 唐圭璋编《全宋词》，第1152页，北京，中华书局，1965

④ 唐圭璋编《全宋词》，第1706页，北京，中华书局，1965。

帅恣欢恋。二岁，偶尔将军，沉醉连绵，私令婢捧菱花，都市寻遍。新官听说邀郎宴，因令赋悲欢，孰敢，做人甚难。梅妆复照，傅粉重见。①

此词之前，陈氏先引用唐孟棨撰《本事诗》中所记并附自注曰：

《本事诗》：陈太子舍人徐德言之妻，后主叔宝之妹，封乐昌公主，才色冠绝。时陈政方乱，德言知不相保，谓妻曰："以君才容，国亡必入权豪之家。倘情缘未断，犹冀相见，宜有以信之。"乃破一镜，人执半，约曰："他时必以正月望日，卖于都市，我当以是日访之。"及陈亡，果入越公杨素之家，宠嬖殊厚。德言流离辛苦，仅能至京，以正月望日访于都市。有苍头卖半镜者，大高其价，人皆笑之。德言引至其居，具言其故，出半镜以合之，乃题诗曰："镜与人俱去，镜归人不归。无复嫦娥影，空余明月辉。"公主得之，悲泣不食。越公知之，怆然改容，即召德言至。还其妻，乃厚遗之。因与饯别，仍三人共宴。命公主作诗以自解，诗曰："今日何迁次，新官对旧官。笑啼俱不敢，方信作人难。"遂与德言归江南，竟以终老。后人作词嘲之，寄声《新水令》。②

可见，此词乃宋人因《本事诗》所载，咏乐昌公主与其夫徐德言破镜重圆之事。"寄声"二字更印证了《新水令》入乐的事实。此词风格也甚为悲切，可见《水调》在传承的过程中仍不改其"悲切"的特征。此词内容完整，不似截而录之。然而，宋朱翌撰《猗觉寮杂记》中曰：

大曲《新水》，歌乐昌公主与徐德言破镜复合事。则令亦即大曲也。③

未知朱翌何以言"令亦即大曲"，仅仅因为有大曲《新水》与此词所咏之事相同？如若朱翌所见为此词的话，明显只有一遍的词，怎会有为大

---

① 陈元靓编《岁时广记》，第12卷，第123－124页，北京，中华书局，1985

② 陈元靓编《岁时广记》，第12卷，第123页，北京，中华书局，1985。

③ 朱翌撰《猗觉寮杂记》，卷下，文渊阁《四库全书》，第850册，第499页，上海，上海古籍出版社，2003。

曲之断。种种疑团令人费解。笔者以为大概是当时亦有《新水调》大曲歌咏此事，朱翌将二者混淆，故言“令亦即大曲”。

宋官本杂剧亦用《新水令》曲调。宋周密辑《武林旧事》中记载了280本官本杂剧之名目，其用大曲者一百有三，其中就有四本中用《新水令》曲调：《桶担新水》、《双哮新水》、《烧花新水》、《新水爨》，①但除其名目之外，皆无从细考。

四、金、元、明、清之《水调》

《水调》在金、元、明、清四代仍以其不同的面貌流传变迁。除了大曲这种歌舞表演形式已几绝迹，《水调》小曲、《水调歌头》及《新水令》在宋后四朝流行的文学式样中皆可寻见踪影。

在金代，有关《水调》的资料甚少，仅金院本中可窥见其踪。明人陶宗仪《南村辍耕录》所载“院本名目”中“和曲院本”条下录《烧花新水》②，其剧本已佚。关于“和曲院本”，由于至今没有发现其演出或剧本的记载，学界的说法也莫衷一是，只可推其大概。“和曲院本”乃金院本中的一种，其名目均来自大曲和法曲，主要的表演方式是合唱，其中间有简单的表演与动作。③ 上文引到的宋官本杂剧中亦有名为《烧花新水》者，未知二者在剧本和表演上有何异同，但既然名目相同，总还是有些承递关系的。

在元代，《水调》资料可查者，远胜于金。诗、词、曲和正史中均可见。元代诗作中有很多提到《水调》仍然可入乐及传唱的事实。可证其仍入乐歌唱的诗、词句如：元陆文圭诗《送张子野》中云：

白首莺燕陪风流，今无花月听《水调》。④

---

① 周密辑《武林旧事》，第10卷，前三者见第210页，末者见第213页，北京，中华书局，1985。

② 陶宗仪撰《南村辍耕录》，第25卷，第295页，沈阳，辽宁教育出版社，1998

③ 详见王宁《院本名目之“和曲院本”与“诸杂砌”试解》一文，载于《中华文史论丛》，第247－252页，上海，上海古籍出版社，2003年第74期。

④ 陆文圭撰《墙东类稿》，第16卷，文渊阁《四库全书》，第1194册，第752页，上海，上海古籍出版社，2003。

元赵孟𫖯词《水调歌头·和张大经赋盆荷》中云：

忽闻数声《水调》，令我意悠然。①

元郝经诗《佛顶橙》中云：

满酌琼醅歌《水调》，碧云高兴一天来。②

元萨都拉有三首诗中都有所提及，其诗《过嘉兴》中云：

我歌《水调》无人续，江上月凉吹紫竹。③

诗《题鲁港驿和贯酸斋题壁》中云：

吴姬《水调》新腔改，马上郎君好风采。④

诗《过采石驿》中云：

《水调》谁家笛，江帆何处船。⑤

以上萨都拉的这三首诗分别从歌、乐、乐器三方面提到《水调》，可见其可歌性，其乐曲性质和演奏其乐曲的乐器。从“新腔”看来，诗人听到的《水调》很可能已非前朝旧曲，而是新曲。在演奏《水调》乐曲的乐器中，仍保留了唐代就有的笛。以上是诗词中句子偶有提及的情况，

---

① 赵孟𫖯撰《松雪斋集》，第10卷，文渊阁《四库全书》，第1196册，第742页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 郝经撰《陵川集》，第15卷，文渊阁《四库全书》，第1192册，第154页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 萨都拉撰《雁门集》，第1卷，文渊阁《四库全书》，第1212册，第575页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 萨都拉撰《雁门集》，第1卷，文渊阁《四库全书》，第1212册，第576页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 萨都拉撰《雁门集》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1212册，第599页，上海，上海古籍出版社，2003。

元代陈基有一首专为《水调歌》所作之诗——《听〈水调歌〉有感》，诗曰：

> 江流清复清，江草接江亭。何人歌《水调》，余韵入青冥。
> 歌者不知苦，听着难为情。坐令离别客，白发镜中生。①

这首诗记录了作者听《水调歌》的情形和感受。“余韵入青冥”句说明唱腔充满感情，拖音较长，且富有穿透力。后半首乃说明其曲音乐风格乃是悲切苦楚的，令听者深受感染，产生无限愁思。从这首诗我们也可看出《水调》在其流传的过程中，音乐风格并没有发生改变，仍是“悲切”。

元代词中仍有许多词牌为《水调歌头》的作品，在此就不举例说明了。宋词中的另外一个词牌《新水令》，在元代却得到发展。在元曲中，《新水令》成为很重要的曲牌名，② 在元杂剧、散曲和南曲中皆常用之，其调式属双调。关于双调的声情特点，元人燕南芝庵《唱论》道：

> 大石唱风流酝藉，小石唱旖旎妩媚，歇指唱急并虚歇，
> 双调唱健栖激袅，商调唱栖怆怨慕，越调唱陶写冷笑。③

可知属于双调的《新水令》音乐上的特点是“健栖激袅”。《新水令》曲辞，元代多见之。其在杂剧中的曲辞，如元关汉卿所作之《关大王单刀会》第四折，关羽单刀赴会，面对着滔滔江水，他唱出了脍炙人口的《新水令》：

> 大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。又不比九重

---

① 陈基撰《夷白斋稿》，第 4 卷，文渊阁《四库全书》，第 1222 册，第 198 页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 在王奕清等撰《御定曲谱》中，记录了南北曲之曲牌，二种中皆有《新水令》，列于“北双调”、“南双调引子”，其在北曲中用作套数首牌，在南曲中用作“引子”，分别见于清王奕清等撰《御定曲谱》第 3 卷、第 12 卷，文渊阁《四库全书》，第 1496 册，第 441 页和第 614 页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 燕南芝庵撰《唱论》，见明陶宗仪撰《南村辍耕录》，第 27 卷，第 321 页，沈阳，辽宁教育出版社，1998。

龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心别，我觑这单刀会似赛村社。①

这支曲子豪雄盖世，表现了关羽视强敌如草芥，全然置生死于度外的英雄气概，风格悲壮雄浑。又王实甫杂剧《西厢记》第四折，开场时张生便唱了《双调·新水令》，其辞如下：

梵王宫殿月轮高，碧琉璃瑞烟笼罩。香烟云盖结，讽咒海波潮。幡影飘飖，诸檀越尽来到。②

此曲是张生的独白，交代了张生所处的环境，即其进入庙中的情形。这完全就是以一个旁白的形式，表现了庙之宏伟气势，庄严肃穆。《新水令》在散曲即北曲的套数中，作为套数的首牌，其定格六句，定格字句：七、七、三、三、四、五，共二十九字。其曲辞如：元马致远套数《双调·新水调·题西湖》中：

四时湖水镜无瑕，布江山自然如画。雄宴赏，聚奢华。人不奢华，山景本无价。③

此辞在字数上完全符合定格，除第三句，每句皆押韵，一韵到底。其内容乃盛赞西湖美景，风格清新自然。《新水令》在南曲即南戏所用曲之中，用于引子。其曲辞如：四大南戏之一的元施惠《拜月亭》中：

凄凉逆旅人千里，这萦牵怎生成寐 。万苦横心里，睡不著，是愁都做了枕前泪。④

清《御定曲谱》中以此辞为“南双调引子”中《新水令》的实例，概

---

① 关汉卿著《关大王单刀会》，第四折，见马欣来辑校《关汉卿集》，第239页，西安，陕西人民出版社，1996。

② 王实甫著《西厢记》，第四折，第15页，济南，齐鲁书社，2004。

③ 隋树森编《全元散曲》，第265－266页，北京，中华书局，1964。

④ 王奕清等撰《御定曲谱》，第12卷，文渊阁《四库全书》，第1496册，第619页，上海，上海古籍出版社，2003。

此辞乃其常体：其定格五句，定格句字七、七、五、三、八，共三十字。一曲中换韵一次，隔句押同一韵。此辞内容乃是抒发羁旅之思的，风格婉约。另外，在元代宫廷乐队表演中，就包括妇女歌《新水令》①。

在明代，诗词和正史中也可见《水调》踪影。元代诗词中仍有证明《水调》入乐演唱的句子。歌《水调》事在诗句中的，如明袁华诗《柳塘春口占四绝》之四中云：

好倩吴姬歌《水调》，不辞有罚酒杯传。②

可见歌《水调》还是在筵会娱乐中作为助兴之节目。明谢晋诗《濠上雨中晚眺》中云：

何处忽闻歌《水调》，短蓑归去钓鱼船。③

明顾清诗《月楼为杨尚絅赋》中云：

谁在隔江歌《水调》，清寒重忆广庭游。④

可证《水调》在民间的传唱。明陆深诗《阳春曲十首》之五中云：

山歌《水调》唱丰年，渔鼓荷衣舞列仙。⑤

可见在明时的山歌中亦有《水调》歌，其内容应是"唱丰年"。另外，《水调》之乐在明朝很有可能又有一种新腔新曲产生，如明袁华《天香

---

① 详见宋濂等撰《元史》，第71卷，《乐志》，第1773－1777页，北京，中华书局，1976。

② 袁华撰《可传集》，文渊阁《四库全书》，第1232册，第381页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 谢晋撰《兰庭集》，卷上，文渊阁《四库全书》，第1244册，第439－440页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 顾清撰《东江家藏集》，第8卷，文渊阁《四库全书》，第1261册，第363页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 陆深撰《俨山集》，第20卷，文渊阁《四库全书》，第1268册，第127页，上海，上海古籍出版社，2003。

词》中云：

《水调》按新曲，明月照高楼。①

明杨慎诗《百梅亭》中亦云：

绿萼红跗映碧泷，山香《水调》换新腔。②

而且《水调歌》流传的范围可能很广，杨慎《三阁词二首》之一中云：

桃根桃叶斗春葩，《水调》歌传穆护沙。③

其中“穆护沙”乃是秦塞之名，④可见在偏远地区也有《水调歌》流传。明代词中亦有多阕词牌为《水调歌头》之词，暂不列举。再，《新水令》在明代的朝廷乐舞曲中仍是必奏之曲。⑤

在清代，《水调》入乐传唱仍在继续，其乐、歌和乐器的相关情况，诗中多有证，笔者将分类说明。第一类，仅提及其乐仍存的，如清吴绮诗《南楼晚坐偕德迈雨微听玉先度曲》中云：

间点红牙听《水调》，醉歌鸟犊舞山香。⑥

---

① 袁华撰《可传集》，文渊阁《四库全书》，第1232册，第367页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 杨慎撰《升庵集》，第28卷，文渊阁《四库全书》，第1270册，第209页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 杨慎撰《升庵集》，第36卷，文渊阁《四库全书》，第1270册，第252页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 杨慎撰《升庵集》第77卷，“沙”条下云：“水边地可耕曰‘沙’，金陵有白沙，徽州有锦沙，楚有长风沙，秦塞有穆护沙，佛经有毗沙、净瓶沙”，见明杨慎撰《升庵集》，第77卷，文渊阁《四库全书》，第1270册，第771页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 详见张廷玉等撰《明史》，第63卷，乐三，第1570－1575页，北京，中华书局，1974。笔者不复赘述。

⑥ 吴绮撰《林蕙堂全集》，第17卷，文渊阁《四库全书》，第1314册，第543页，上海，上海古籍出版社，2003。

又清王士祯诗《绝句》中云：

> 波绕雷塘一带流，至今水调怨扬州。①

第二类，在提到乐曲流传的同时又提到奏乐乐器的，如清吴伟业诗《口占送苏崑生》其二中曰：

> 夜半闻芦管，犹把当年《水调》吹。②

对《水调》乐曲描绘最细致的，当属朱鹤龄诗《遣兴五首》之三，诗曰：

> 吾有太古琴，鼓与不鼓均。纵鼓人不听，视同瓦缶鸣。
> 况兼筝笛奏，悦耳多新声。《水调》既噍杀，入破何砰鍧。
> 吾欲匣此琴，以俟夔旷生，夔况不可作，古响终泯泯。③

此诗中的《水调》似乎乃大曲，因其中有“入破”；且此《水调》曲演奏的乐器有太古琴、筝和笛。此曲风格“噍杀”，即声音急促，不舒缓，进入“入破”后节奏很强烈。一般《水调》乐曲风格都是舒缓，这里却截然相反，莫非又是“新声”？清代仍有大曲传世吗？种种疑问，由于笔者学力和所见资料有限，实无从查证。第三类，仅提及《水调歌》的，未知其歌是否配乐的，如清吴伟业诗《王郎曲》中云：

> 王郎《水调》歌缓缓，新莺嘹呖花枝暖。④

---

① 王士祯撰《精华录》，第5卷，文渊阁《四库全书》，第1315册，第92页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 吴伟业撰《梅村集》，第18卷，文渊阁《四库全书》，第1312册，第184－185页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 朱鹤龄撰《愚庵小集》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1319册，第19页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 吴伟业撰《梅村集》，第5卷，文渊阁《四库全书》，第1312册，第47页，上海，上海古籍出版社，2003。

可知《水调歌》的节奏仍是缓慢抒情的。第四类，乐曲流传、乐器和歌唱皆有提到的，如吴绮词《贺新郎·次子寿韵送袁两生归娶广陵》中曰：

> 醉后偶然歌《水调》，吹碎江头铁笛。①

王士祯诗《夜泊江口闻笛寄家兄西樵四首》中云：

> 离人歌《水调》，清怨激枫林。②

又朱彝尊诗《南湖夜间歌者》中云：

> 谁向夜深歌《水调》，伤心不待管弦终。③

综上可见在清代《水调歌》仍配乐，演奏其曲的乐器确是管弦乐器，有笛、芦管、琴、筝，其歌曲风格仍是充满悲切哀伤之情的。另外，清代词中仍多用词牌《水调歌头》，曲中亦仍用《新水令》曲牌。

以上是《水调》在金元明清四朝的流传变迁情况。

五、结　论

本文以时间为线索，在各种相关文献资料记载基础上，分隋、唐、宋及金元明清四个时间段对《水调》流传变迁的情况进行考察。

《水调》创始在隋炀帝大业元年，其于创始之初只是小曲，音乐风格上表现出“悲切”的特点。唐代是《水调》大发展时期，其音乐体制和表演形式日趋多样化复杂化，既演变成大曲，又有小曲或杂曲的流传。另外，唐人还制了“新《水调》”曲。“水调”一名，亦演变成为

---

① 吴绮撰《林蕙堂全集》，第25卷，文渊阁《四库全书》，第1314册，第741页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 王士祯撰《精华录》，第6卷，文渊阁《四库全书》，第1315册，第103页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 朱彝尊撰《曝书亭集》，第2卷，文渊阁《四库全书》，第1317册，第409页，上海，上海古籍出版社，2003。

音调名。本文还对唐时《水调》各种音乐形式的曲、歌、辞、舞等方面的具体情况进行描述分析，得出以下结论：唐时《水调》曲所属调式是商调中的南吕商，其演奏的乐器中有筝、笛和琵琶，乐曲风格依然是“悲切”。唐时的《水调》曲是配辞歌唱的，其歌传唱甚广，且终唐至五代之几百年间不断。在唐五代，多位歌者曾表演《水调》歌。在唐五代的诗作中也多有《水调》流传的证据。在辞的方面，《乐府诗集》中收录了一套《水调》大曲辞和一首小曲辞，另外有学者认为《全唐诗》中也收有一套《水调》大曲辞，在敦煌曲辞中也有《水调》小曲辞一首。本文从辞的组成、体式、内容题材、主题思想、风格等方面对其文学性进行探究。后根据唐五代文献对唐代舞蹈分类的记载，判断《水调》大曲舞属于软舞一类。宋代是《水调》继续发展的时期。在宋代，《水调》不仅如其在唐时一般，有大曲、小曲或杂曲的流传，而且在南宋有了次曲或中曲的形式存在。宋代《水调》较前代最大的发展，是在其大曲“摘遍”的形式上，产生了词牌《水调歌头》和《新水令》，且二者都可配辞入乐演唱。宋代杂剧有资料可查的名目中，亦有用《新水令》曲调的官本杂剧四本。《水调》在金、元、明、清四代仍以其不同的面貌流传变迁。除了大曲这种歌舞表演形式已几绝迹，《水调》小曲、《水调歌头》及《新水令》在宋后四朝流行的文学式样中皆可寻见踪影。

作者简介： 张璐，女，1983 年 4 月生，湖南湘潭人，首都师范大学文学院 05 级硕士，研究方向为唐宋文学。

论唐代大曲《陆州》、《凉州》

◇王颜玲

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：唐代大曲作为一种歌乐舞兼备的综合艺术形式，可以说代表了当时的最高艺术、文化水平，而大曲《凉州》、《陆州》是其中较有代表性的两支。本文试图按照文学、文献、音乐三个层面，从本事、来源、风格特点、舞蹈、曲调和曲辞等几方面下手，对这两只大曲作一个系统的分析，希望通过这些研究使我们对唐代的大曲有一个更好的把握，从而进一步把握唐代的艺术、文化精神。

关键词：大曲　凉州　陆州　征戎　相思

中国古代大曲的繁盛，主要在魏晋和唐宋两个时代，其中尤以唐大曲对音乐的影响最大，并且唐代诗人作了很多入乐的歌诗，也极大地影响了唐代文学的发展。如果能对唐代大曲做出较为清晰的研究，那么不论是对文学还是对音乐，影响都非常巨大。并且大曲作为一种歌、乐、舞兼备的综合艺术形式，音乐、曲辞、舞蹈这三方面是互相配合、不可分割的，而事实上，不管是曲辞还是音乐舞蹈，完整流传下来的非常少，使得后人对“大曲”这一形式感到非常陌生，从而影响了对唐代音乐、文化精神的理解把握。这就使我们有了系统研究唐代大曲的必要。

王昆吾在其《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中因《凉州》、《伊州》、《甘州》、《石州》、《渭州》、《氐州》、《陆州》、《霓裳》、《柘枝》、《轮台》九个大曲均来自边地，故将其归入“边地大曲”。任半塘先生在《唐声诗》中虽然对这些大曲有过描述，但是多为资料的罗列，缺乏系统的整理，并且有些观点显得有些模糊不清。王昆吾在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中虽然对这些大曲也有过介绍，但只是在任先生的基础上做了简单的整理，显得太过简单、粗略。本文就是在两位先生的基础上，对这些材料进行重新整理、挖掘，尽量详细、系统地对这些大曲的本来面貌作出还原。

本文主要根据吴相洲师的指导，按照文学、文献、音乐三个层面，从曲名、曲调、本事、体式、风格五个要素进行把握。由于做的是“边地大曲”，题目的来源明显区别于其他乐府诗，对这些大曲本事的研究就更集中于对其具体地名、地理位置的考察。

在详细分析这些大曲之前，有必要对大曲这一艺术形式做一些简要的介绍。关于大曲的结构，郭茂倩云：“诸调曲皆有辞有声，而大曲又有艳、有趋、有乱……艳在曲之前，趋与乱在曲之后。”① 南宋王灼则把大曲的结构确定为散序、靸、排遍、颠、正颠、入破、虚催、衮遍、实催、衮遍、歇拍、杀衮的结合。② 这与郭茂倩确定的“艳、曲、趋或乱”的结构是一致的，只是在其基础上对大曲的结构作了更详细的划分而已。王灼所谓的“散序”、“靸”在功能上相当于“艳”，“排遍、颠、正颠、入破、虚催、衮遍、实催、衮遍”则是大曲的主体部分——曲，而“歇拍”和“杀衮”即为趋或乱。这是从音乐角度对大曲结构进行的划分，而从歌辞的角度划分，则是《乐府诗集》中所常见的歌、排遍、入破和彻的结合。歌即为散序。散序是一种散板的引子，以器乐演奏为主，或为序歌或为序舞，起到一种引导的作用，或者暗示表演的场合、对象、时间等，更多的是引出表演的内容，奠定整个大曲的情感基调。关于“靸”和“排遍”，王小盾引李健正的话解释说：“排遍是各种不同乐器的独奏，而‘靸’是一种带打击乐的合奏，是散序和排遍之间的一种过渡乐段。”③ 排遍又叫歌头，一般以抒情的慢板歌唱为主，并配有舞蹈。至排遍则开始进入大曲的主体部分。而“颠者，排遍之末一遍名。……形容拍多音繁，声调颠动的意思。”④ “入破”则是因音乐加快而显得有力度，故称之为“破”。“入破”以后，音乐节奏渐强，进入整个大曲的高潮部分。“虚催，实催，皆以催名遍，当时曲拍至此渐急，故有催促之意。歇拍在杀衮之前，曲调至此将歇，故曰歇拍。”⑤ “杀衮

---

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

② 王灼《碧鸡漫志》，第25页，北京，中华书局，1991。

③ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第180页，北京，中华书局，1996。

④ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第180页，北京，中华书局，1996。

⑤ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第180页，北京，中华书局，1996。

或做煞究，曲调至此，便须煞住。”① 散序与排遍部分节奏较慢，入破以后节奏渐急，直至达到全曲高潮。歌者在选词入乐时歌词所表现的情感也应该遵循这样一个由浅入深、由淡至浓的过程，所选入乐的歌词也应该依照音乐节奏的变化而变化，至入破以后随着音乐高潮的到达而达到情感的最高峰。所以这些看似独立、没有联系的歌词也有着严格的顺序，不可随意打乱、调换。

虽然这些大曲都来自于边地，但是出自的具体区域却各有不同，根据其所出自的大体区域可以将其归为两大部分。一部分是来自西北的陇右各郡。陇右道是唐代诸道中面积较大的一道，它北接突厥，西有波斯、月氏，南临吐蕃、回纥、羌、党项诸族，自古以来就一直冲突不断。唐代诸多边塞战争，大部分都发生在这一区域。长期以来生活在此地的游牧民族就形成了粗犷、彪悍、善骑射等明显不同于汉族的特点。而长期与这些少数民族接触，除了冲突之外，不可避免要产生经济、文化等诸多方面的交流。唐代又是一个开放的朝代，它空前的繁荣使西域诸族与中原的冲突暂时告一段落，丝绸之路的开辟又更加促进了各族文化、经济等的交流。而陇右处于中原与西域的过渡地带，西域诸族的文化必然要先经陇右才能传入中原，中原的文化也必须先经陇右才能向外传播。各民族的文化在这里融合，长期以来陇右地区便形成了一种既不同于中原、又区别于西域的独具自身特色的特殊文化。而这些以陇右诸郡为名的大曲，大部分是被当时驻守此地的边将所采集、进献，也正是这种文化融合的产物。这部分大曲主要是盛唐时所献，集中于玄宗朝，包括《伊州》、《凉州》、《甘州》、《渭州》、《轮台》、《石州》、《霓裳》、《氐州》八支（其中石州虽然属于关内道，但接近陇右，且其地理位置与陇右诸州有相似之处，故将其归入此类）。另一部分来自西南各郡，这部分大曲在进献时间上要明显晚一些，主要是在中唐，包括《柘枝》、② 《陆州》。虽然这些大曲大多以征戎、相思为主要内容，但由于来源地域等的不同，又在曲调、歌舞等方面各有各的特色，兹从这两部分中各取一支进行详细分析，希望能从一斑而得窥全豹。

---

① 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第 180 页，北京，中华书局，1996。

② 关于《柘枝》的来源，一说出自石国，一说出自南诏，似南诏说较是，今人杨宪益对此已经作出详细论述，兹不再赘述，详见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第 157 页，成都，巴蜀书社，1990。

一、大曲《凉州》

（一）本事

凉州，今甘肃省武威市，位于河西走廊，自古就是历代王朝苦心经营的西部重要战略基地。西汉曾经先后设张掖、酒泉、敦煌、武威，即肃州、甘州、敦煌、凉州河西四郡，史载此四郡“出在南山之间，隔绝西羌西域于时，号为断匈奴右臂”，①成为保障中原安定、促进民族交流融合的重要屏障。凉州其地“地控燕秦开阃域，天分南北锁咽喉”，②也正因为其地处中原与西域的交通要道，且畜牧业发达，而成为汉族与西域少数民族争夺的重要目标，历代统治者都把凉州作为重要的军事基地。《汉书》卷8《地理志》载：“凉州之畜为天下饶，保边塞，两千石治之，咸以兵马为务。”③《后汉书》卷四《和殇帝纪》载：“（孝和帝永元二年）秋七月乙卯，大将军窦宪出屯凉州。”④足见汉朝统治者对凉州的重视。唐代统治者置凉州以领河西五郡（甘州，肃州，敦煌，雍州，凉州），更在此地设置河西节度府以隔断羌胡，并且统领赤水军、健康军、宁寇军、玉门军、墨离军、新泉军、豆庐军、白亭军等，足见对凉州作为军事基地的重视。而正是基于对其作为军事基地的认识，使得“凉州”一词，在当世与后代许多文人那里，几乎成了“边塞”的代名词。反映在《凉州》曲辞中，则形成了以“征戎”和由此而来的离愁相思为主要内容的显著特色。

（二）进献及来源

关于《凉州》的来源，《新唐书》卷22《礼乐志》⑤和《苑洛志

---

① 范晔《后汉书》，第77卷，第1575页，北京，中华书局，1965。

② 徐宾《游梁诗》，袁行云《清人诗集叙录》，第89页，北京，文化艺术出版社，1994。

③ 班固《汉书》，第8卷，第1645页，北京，中华书局，1962。

④ 范晔《后汉书》，第4卷，第171页，北京，中华书局1965。

⑤ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第476页，北京，中华书局，1975。

乐》等都载“天宝乐曲皆以边地名，若凉州、伊州、甘州之类。”[①] 郭茂倩《乐府诗集》引《乐苑》曰：“《凉州》，宫调曲。开元中，西凉府都督郭知运进。”[②] 而《新唐书》与《旧唐书》中《郭知运传》都有这样的记载：“开元二年秋吐蕃入寇……（郭知运）拜鄯州都督，陇右节度大使……开元六年献捷……九年卒于军，赠凉州都督。”[③]《郭知运传》中有记载的“献捷”只有“开元六年”一次，而所谓“献捷”，所献不仅有俘获的人质，还包括被征服地区的物产和艺术，音乐往往也包括其中。而开元六年，郭知运的官职是鄯州都督、陇右节度大使。初唐分天下为十道，河西陇右道三十州，凉州正是其中最大的一州，正在“陇右节度使”的管辖之下。故《凉州》应该是开元六年郭知运为陇右节度使时，采集凉州一带具有当地特色的音乐而进献。王灼在《碧鸡漫志》里说：“予谓凉州必自西凉来。”[④] 宋洪迈《容斋随笔》卷14“大曲伊凉”条也说：“今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。凉州今转为梁州，唐人已多误用，其实从西凉府来也。”[⑤] 虽然狭义的西凉在敦煌一带，凉州在甘肃武威，二者不是一地，但由于前凉、后凉、北凉都曾建都于凉州（今武威），西凉王朝虽不在凉州建都，但其国土领域也包括凉州（武威）、敦煌、张掖、酒泉这河西四郡在内，所以后人习惯于把包括凉州、敦煌在内的一带地域通称为西凉。虽然西凉与凉州之间属于包含与被包含关系，但由于二者地理与人文等方面特征的相似，似乎也就没有了严格加以区分的必要。并且纵观唐人诗文，也并没有严格区分“凉州”与“西凉”，在他们的心目中，似乎“西凉”就是指“凉州”。而称郭知运为“西凉都督”，大概也是出于同一个原因（他死后被赠予“凉州都督”之称）。

关于《凉州》曲，郭茂倩《乐府诗集》引《乐府杂录》云：“《凉州曲》，本在正宫调中，有大遍小遍。至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉辰

① 韩邦奇《苑洛志乐》，上海，上海古籍出版社，2003，又见文渊阁《四库全书》，第212册，第635页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，第1117页，北京，中华书局，1979。

③ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第133卷，第4545页，北京，中华书局，1975。又见刘昫等撰《旧唐书》，第130卷，第3190页，北京，中华书局，1975。

④ 王灼《碧鸡漫志》，第24页，北京，中华书局，1991。

⑤ 洪迈《容斋随笔》，文渊阁《四库全书》，第851册，第14卷，第382页，上海，上海古籍出版社，2003。

宫调，初进曲在玉辰殿，故有此名。合诸乐即黄钟宫调也。”① 又引张同《幽闲鼓吹》曰：“段和尚善琵琶，自制《西凉州》。后传康昆仑，即《道调凉州》也，亦谓之《新凉州》。”② 大遍《凉州》即大曲《凉州》（前文所述也主要指大曲《凉州》而言），小遍《凉州》被多数人认为就是指大曲《凉州》的摘遍。但是唐代大曲被摘遍出来单独演唱的甚多，何以独有《凉州》被郭茂倩指出有摘遍？《明皇杂录》云：“唐元（玄）宗自蜀回……乘月登楼，唯力士及贵妃侍者红桃在焉，遂命歌《凉州词》，贵妃所制，上亲御玉笛为之倚曲，曲罢无不掩泣。上因广其曲传与人间。”③《乐书》中也有相似记载。此说定然不是空穴来风。王灼在《碧鸡漫志》中驳斥说：“凉州在天宝时已盛行，上皇自巴蜀回居南内，乃肃宗时，那得始广此曲？或曰：因妃所制词，而广其曲者亦词也，则流传者益加，岂亦词乎？”④ 而《旧唐书·玄宗杨贵妃传》载杨贵妃“善歌舞，通音律，智算过人”，⑤ 并且无论正史还是笔记都没有明确记载她作《凉州》词的情况。开元天宝间所作《凉州词》大都为工整的七绝。虽然诗歌声律的掌握在当时并不是一件难事，而杨贵妃又“智慧过人”，有能作出严整格律诗的可能。但若杨贵妃果然作过《凉州词》，那么作为一个“善歌舞，通音律，智慧过人”、又能作诗制辞的妃子，正史之中却决不会无人提及。所以杨贵妃作凉州词的可能性不大，但作曲的可能性却极大，且《乐书》明确记载杨贵妃所制不是词而是曲。且从上面的论述中我们知道，大曲《凉州》是开元六年所献，而《新唐书》与《旧唐书》均载在开元二十四年玄宗的宠妃惠妃才“薨”，这之后杨贵妃才入宫。从时间上来讲，即使杨贵妃真的曾经作过《凉州》，那么此《凉州》也必定不是大曲《凉州》。《凉州》大遍为郭知运开元年间所进有史可据，不容置疑。那么，便出现了这样一种可能，在大曲《凉州》之外，另有杂曲《凉州》。而这个杂曲《凉州》，或者在音乐特色方面与大曲《凉州》存在某些相似之处，或者就是仿照大曲

① 郭茂倩编《乐府诗集》，第79卷，第1117页，北京，中华书局，1979。今中华书局本《乐府杂录》不见此条。

② 张固《幽闲鼓吹》，上海，上海古籍出版社，2003。又见文渊阁《四库全书》，第1035册，第555页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 郑处诲《明皇杂录》，第19页，北京，中华书局，1985。

④ 王灼《碧鸡漫志》，第24页，北京，中华书局，1991。

⑤ 刘昫等撰《旧唐书》，第51卷，第2178页，北京，中华书局，1975。

《凉州》而作。因为其遍数少，就被称为《凉州》小遍。它是独立于大曲《凉州》之外的，而不是通常所认为的“摘遍”。这个杂曲《凉州》，可能就是杨贵妃所作。

西凉作为中原与西域交流的经济、文化通道，是“丝绸之路”在长安西段的重要一线，凉州敦煌就是这条丝绸之路上的重要城镇，来自西域的各个少数民族与来自中原的汉族在这里交汇、融合，逐渐形成了独具特色的音乐——西凉乐。

关于西凉乐的来源，《隋书·音乐志》载：“西凉者，起苻氏之末，吕光沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹乐为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之西凉乐。”①《旧唐书·音乐志》也说：“西凉乐者盖凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声也。”② 这两条材料肯定了西凉乐中龟兹乐和中原音乐的成分，但是西凉乐的成分却远不是材料所描述的这么简单。龟兹位于古丝绸之路新疆一带的交通线上，《汉书·西域传》载：“龟兹国……北于乌孙、西于姑墨接。”③ 龟兹的地理位置北接乌孙，西接姑墨，并且匈奴、突厥等游牧民族也容易进入龟兹。古代龟兹还有两条大道与西方相接，一条“从龟兹向西经喀什葛尔绿洲沿喀什葛尔河而上，到锡尔河中游（费尔干纳盆地），或从帕米尔山中的阿赖高原沿苏克阿不河，到达阿姆河的中游”。另一条“先向南沿和田河，然后从莎车或叶城绿洲进山，取道阿姆河的上游，沿河经瓦罕溪谷，进入阿姆河中游地区，或从该溪谷南下，到达印度河上游地带”。④ 龟兹通往中原的丝路也十分便利。这一处于中西交通十字路口的便利位置使龟兹成为中西乐舞交流的主要地点，从而呈现出希腊、波斯、印度和龟兹本土乐舞的多层次光彩。而西凉乐的乐舞成分，除去龟兹、印度等西域乐舞之外，还应该包含中原乐舞和西凉本地乐舞。西凉乐的这几种乐舞成分在历代敦煌壁画舞蹈造型中有着充分的显示。董锡玖在《敦煌舞蹈》⑤ 中说龟兹乐舞的舞蹈动作基本上有“跷足”、“掷腿”、“弹指”、“击掌”、

---

① 魏徵等撰《隋书》，第13卷，第378页，北京，中华书局，1973。

② 刘昫等撰《旧唐书》，第28卷，第1068页，北京，中华书局，1975。

③ 班固《汉书》，第96卷，第3911页，北京，中华书局，1962。

④ 韩翔、宋英荣《龟兹石窟》，第280页，乌鲁木齐，新疆大学出版社，1996。

⑤ 董锡玖编《敦煌舞蹈》，乌鲁木齐，新疆美术摄影出版社；新西兰，霍兰德出版有限公司，1992。

“撼头”、“动目”，还有一些持道具的动作造型，如“击鼓”、“顶碗”、“摇绳”、“托盘”等，这些动作造型在敦煌壁画中多有反映，足以证明龟兹乐舞在西凉乐舞中的存在。而敦煌壁画中的舞蹈菩萨，大多上身袒裸、肚脐外露、赤足而舞，极具印度味道。另外，敦煌舞姿都有着丰富的手势和眼神表情，这一点明显受印度舞影响，也正是这一点使得西凉乐舞中的菩萨眉飞色舞，活灵活现。而西凉乐舞吸收继承的中原汉族传统舞蹈成分，最显而易见的应该就是持长绸而舞的造型。唐代经变壁画中的乐舞场面，每每有一个最显著的特点，就是舞者双手拿着长长的绸带，上下飘舞，左右回旋。这和出土的汉代画像石、画像砖上的舞绸形象一致，与汉代的《巾舞》可以说是一脉相承（汉代著名的舞蹈《巾舞》，就是双手持长巾（绸）而舞的形式）。西凉乐舞最初产生于敦煌、凉州（武威）一代，不可避免地要吸收本地民间乐舞的成分。西凉乐中的本地民间乐舞成分，从现今流传于武威地区的民间舞蹈和敦煌壁画的比照中似乎也可得到证明。敦煌壁画中手持莲花的飞天以及伎乐菩萨的动作特征，与至今还流传于武威地区的民间舞蹈“滚灯”的动作颇为相似，而舞蹈中所持莲花道具也与壁画中的飞天菩萨所持道具相同，也就更加证明了西凉乐舞中本地民间乐舞成分的存在。以上内容已经为我们证明了西凉乐舞中龟兹、印度、中原和凉州本地民间乐舞等成分，但是这几种乐舞在西凉乐舞中并不是简单的机械组合，而是水乳交融为一体。敦煌各个时期的壁画也明显地显示出了这些不同乐舞成分在西凉乐舞中融合的痕迹。唐代以前，敦煌壁画经北凉、北魏、西魏、北周及隋代，其舞蹈风格虽大体相似，但也明显显示出了融合的痕迹。北凉时期的壁画明显带有印度风格，北魏时期的壁画虽然开始向民族化方向发展，但在舞姿上仍有明显的外来味道。从西魏开始，中原的尤其是南方的艺术风格越来越明显。供养菩萨的舞姿愈来愈优美，体态妩媚，面部表情恬淡。到了隋代，西凉乐的格局已经基本成熟。那些早期丰乳细腰、肥臀肉腿的形象逐渐被宽衣博带、秀骨清象、清心寡欲的形象所代替，舞姿形象也变得曼妙多姿、轻盈飘逸，情感也由外向转而内敛了，越来越具有我国古代妇女那种含蓄温婉的气质。① 也就是说，到了隋代，西凉乐已经完成了对外来乐舞和中原乐舞的吸收融合，形成了一种以中

① 本人对舞蹈缺乏研究，以上对敦煌舞蹈的描述，多参考《敦煌舞蹈》和《龟兹石窟》，详见新疆大学出版社 1996 年版《龟兹石窟》和新疆美术摄影出版社 1992 年版《敦煌舞蹈》。

原乐舞成分为主，又融合西域和本地民间乐舞的独特风格。而作为西凉乐舞之一的《凉州》，它的舞蹈也必然具有这样一种融合中原、西域和本地民间乐舞的特点。

（三）风格特点

隋设九部乐，唐设十部乐，都包括“西凉伎”，可见西凉乐在当时影响之大。而作为一种民族文化交融而产生的音乐，西凉乐应该格外的悦耳动听。《旧唐书》卷29《音乐志》曰：“唯《庆善曲》独用西凉乐，最为娴雅。”① 唐代又将十部伎分为“坐”、“立”二部，玄宗“升胡部于堂上……诏道调法曲与胡部新声合作”，② 中原音乐与胡乐的融合已经到了空前的程度，而独用西凉乐的《庆善曲》却最为娴雅，也就是说西凉乐本身就具有“娴雅”的特点。那么，作为西凉乐之一的《凉州》曲，自然也具有“娴雅”的特点。

（四）演奏乐器

唐代十部乐中“西凉伎”所用的乐器为：“编钟、编磬皆一；弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶五；笙、箫、觱篥、小觱篥、笛（横笛）、腰鼓、齐鼓、檐鼓，皆一；铜钹二；贝一”，③ 从现存唐人有关《凉州》的诗句中，我们可以得知演奏《凉州》的主要乐器有觱篥、琵琶、胡笳、羌笛、筝、横笛等几种，从而可以看出，演奏《凉州》的乐器是西凉地区广泛使用且具有代表性的乐器（虽然这些乐器有相当部分来自于胡乐，但不能把某种乐器简单等同于某个音乐系统，胡乐的乐器可以演奏华夏正声，中原乐器同样可以演奏胡乐，西凉乐正是以华夏正声为主体而融合了胡乐的成分，《凉州》大曲当然也是如此）。例如，李颀《听安万善吹觱篥歌》：“南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。”④ 顾况《李湖州孺人弹筝歌》：“独把梁州凡几拍，风沙对面胡秦隔。”⑤ 张乔《宴边将》：“一曲梁州金石清，边风萧

---

① 刘昫等撰《旧唐书》，第29卷，第1060页，北京，中华书局，1975。

② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第476－477页，北京，中华书局，1975。

③ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第21卷，第470页，北京，中华书局，1975。

④ 《文苑英华》，第1740页，北京，中华书局，1966。

⑤ 《文苑英华》，第1736页，北京，中华书局，1966。

飒动江城。座中有老沙场客，横笛休吹塞上声。"① 这几首诗作都是描述《凉州》曲的演奏情况，这些诗作描述的氛围大多凄凉悲壮，大概《凉州》曲本身就有这种凄凉悲壮的特点。孟浩然《凉州词》："异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。"② 王翰《凉州词》："葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。"③ 而这些题为《凉州》的诗作，也只有极少数（如王翰《凉州词》）写得比较豪迈粗犷，大部分都凄凉悲壮，弥漫着一股幽怨之气。演奏《凉州》的这些乐器，很可能音色也比较悲凉，更适合表现由征戎引起的离乡背井的情绪，也更符合《凉州》曲本身凄凉悲壮的特点。

（五）舞蹈

《凉州》的舞蹈应为软舞。《乐府杂录》载："舞者乐之容也，……即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。健舞曲有《棱大》、《阿辽》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》；软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等。"④ 所谓"软舞"，应是与"健舞"相对而言的，"健舞"与"软舞"代表着不同的舞蹈风格。

关于"健舞"与"软舞"的概念，《教坊记》、《乐府杂录》等唐代音乐典籍并没有给出明确的定义，我们只能根据现在所能找到的材料给出相应的推测。有的学者从字面上推测说"软舞"与"健舞"的区别大概在于表演者的性别："健舞"由男子表演，而"软舞"的表演者应该是女子。但是，公孙大娘曾是作为"健舞"之一的剑器舞表演者，白居易《胡旋女》一诗也明确显示作为"健舞"之一的《胡旋舞》的表演者也是位女子，《柘枝舞》最初的表演者是两个女童。也就是说，"健舞"与"软舞"的区别不在于舞者的性别。《教坊记》曰："凡棚车上击鼓，非阿辽即柘枝也。"⑤ 白居易又有"雷捶柘枝鼓"⑥ 之句，击鼓而

---

① 《文苑英华》，第1533页，北京，中华书局，1966。

② 佟培基笺注《孟浩然诗集笺注》，第417页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第1609页，北京，中华书局，1991。

④ 段安节撰《乐府杂录》，第19页，北京，中华书局，1985。

⑤ 任半塘《〈教坊记〉笺订》，第35页，北京，中华书局，1962。

⑥ 白居易《奉和汴州令狐相公二十二韵》，顾学颉点校《白居易集》，第528页，北京，中华书局，1979。

舞并且鼓声激烈如同打雷，其动作必定激烈有力，其节奏也必鲜明急促。而作为健舞曲的《阿辽》与《柘枝》，其舞蹈动作皆是矫健有力的，是否意味着“健舞”本身就应是节奏鲜明急促且矫健有力的？唐代大诗人杜甫在观看健舞之一的《剑器舞》时这样写道：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”① 能如雷霆震怒、江海凝光的舞姿自然是矫健无比的，正如诗中所言——“矫如群帝骖龙翔”，也就是说矫健有力也正是剑器舞的一大特色。健舞的另外两种——《胡腾》和《胡旋》，在诗歌中也多有描述。唐代诗人刘言史在其《王中丞宅夜观舞胡腾》中描写道：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下葡萄盏，西顾忽思乡路远。跳身跳毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍佛轻花下红烛。”②这位身着胡衫头戴蕃帽的舞者，她的舞姿是既“急”且“促”的，并且“弄脚缤纷”（似乎类于我们今天所见乌克兰民间舞蹈中男子的腾踏跳跃和踢踏舞），也符合节奏鲜明急促且动作矫健有力的条件。白居易又在《胡旋女》中这样描述胡旋舞：“心应弦，手应鼓，弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。曲终再拜谢天子，天子为之微启齿。”③此舞的伴奏乐器也如《阿辽》、《柘枝》一样有鼓，鼓在演奏中主要起到增强节奏的作用，使整首乐曲显得节奏鲜明。这位舞者的舞姿如回雪飘摇，转蓬飞舞。与之相比，奔驰的车轮都显得缓慢，飞转的旋风也显得迟缓，其节奏的急促、舞姿的矫健有力就可想而知了。从以上相关材料的分析中我们可以看出，《阿辽》、《柘枝》、《胡腾》、《胡旋》等舞蹈的共同特点便是音乐节奏鲜明，舞蹈动作矫健有力。而它们又同为“健舞”舞曲，也就是说，“健舞”这类风格的舞蹈应该具有伴奏音乐节奏鲜明、舞蹈动作矫健有力的特点。任半塘先生在其《〈教坊记〉笺订》中猜测说是否所谓“健舞”就是以女舞者扮为男子而舞，④ 但寻检现存资料，大部分关于此类

---

① 杜甫《观公孙大娘舞剑器行》，仇兆鳌《杜诗详注》，第1817页，北京，中华书局，1979。

② 彭定求等编《全唐诗》，第5354页，北京，中华书局，1991。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第4704页，北京，中华书局，1991。

④ 任半塘《〈教坊记〉笺订》，第37页，北京，中华书局，1962。

舞蹈的记载并没有对其衣饰等外在装扮作明确的描述，即便有极少数如刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》有少许记载，也只知舞者是戴帽、穿锦靴、着双袖窄小的胡衫而已。仅从这些也难以判断这些衣饰到底是男装还是女装，因为唐朝女装虽以下身着长裙、上身或半袖披帛、或大袖为主，但胡服在唐代也相当流行，唐代所留图画中也有相当一部分妇女是穿靴戴帽着窄胡衫的，不能因此就判定这些妇女所穿就是男装。并且，从以上分析我们至少得知健舞的动作是很激烈有力的，那么宽袍大袖、曳地长裙的装束就无疑会妨碍到这些动作的表现，也不利于表现矫健的风姿，反而会徒增舞蹈的阴柔气质。所以这些服饰也应该是舞蹈动作表演的需要。也就是说，“健舞”之所以为“健”，根本还在于舞蹈的动作和节奏，而不是舞蹈者外在的装饰。

“软舞”既是与“健舞”相对而言，那么它的风格则应该是节奏舒缓，动作柔美抒情了。《乐书》卷182“软舞”条这样记载：“开成末有乐人崇胡子能软舞，其腰支不异女郎也。……然则软舞盖出体之自然，非此类欤?”① 这条记载也正说明了软舞的动作应该能体现女郎腰肢柔软、灵活的特点，并且动作应该舒缓、柔美。而与这种舞蹈相配合的音乐也应当节奏较为舒缓。虽然我们不能找到关于唐人软舞表演特色的材料，但宋人的一些诗词却提供了证明软舞特色的可能。赵长卿《清平乐》：“满酌流霞看舞袖。步步锦裀红绉。六幺（绿腰的别名）舞到虚催。几多深情徘徊。”②黄时龙《虞美人》也说：“卷帘人出身如燕。烛底粉妆明艳，羌鼓初催按六幺。无限春娇都上、舞裙腰。画堂深窈亲曾见。宛转楚波如怨。小立花心曲未终。一把柳丝无力、倚东风。”③ 从这两首词我们可以想象出跳六幺（绿腰）的舞女如流霞飞云的舞袖和迂回婉转、柔美舒缓的舞态。这正是“软舞”特色的体现。《凉州》的舞蹈也为软舞，故而也应是柔美舒缓、婉转动人的。欧阳修谓“宛转梁州（凉州）入破时，香生舞袂，楚女腰肢天与细”，④ 也正体现了《凉州》舞的这一特点。与之配和的《凉州》乐也应是舒缓而婉转的。西凉乐

---

① 陈旸《乐书》，文渊阁《四库全书》，第211册，第182卷，第824页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 唐圭璋编《全宋词》，第1790页，北京，中华书局，1965。

③ 唐圭璋编《全宋词》，第2782页，北京，中华书局，1965。

④ 欧阳修《减字木兰花》，唐圭璋编《全宋词》，第124页，北京，中华书局，1965。

"娴雅"的特点可能也体现在这个方面。也就是说，《凉州》虽然音乐特色上比较苍凉，但是从总体风格上来说，应该是节奏舒缓而娴雅的，也更加适用于软舞。

（六）曲调

曲调方面，宋王灼《碧鸡漫志》云："今凉州见于世者凡七宫曲：黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫，不知西凉所献何宫也，然七宫曲知其三是唐曲，黄钟道调高宫是也。"① 郭茂倩在《乐府诗集》里明确指出，西凉都督郭知运所进《凉州》为正宫调，康昆仑翻入琵琶后，合乐用黄钟宫，段和尚所制为道调宫，段和尚康昆仑俱为贞元中人，则知唐代《凉州》曲调至少有正宫、黄钟宫、道调宫（此几种曲调之来源，唐人记之甚详，兹不再赘述）。而实际上正宫是黄钟宫的俗称，所以唐代《凉州》的曲调至少有黄钟宫和道调宫两种。王灼所谓唐曲的"高宫调"乃是大吕宫的俗称，《说郛》卷19上载："其商为高大石，其余为高般涉，所谓高调乃高宫也。"② 白居易《秋夜听高调凉州》云："楼上金风声渐紧，月中银字韵初调。促弦张柱吹高管，一曲凉州入泬寥。"③ 白居易此诗也证实了高宫调《凉州》在唐代的存在。那么，《凉州》的曲调，在唐代已经确立的应该有三种，即黄钟宫调、道调宫调和高宫调，这正如王灼所说。唐代大曲作为一种诗、乐、舞结合的综合艺术形式，它所采用的音乐形式必定和曲辞所抒发的思想感情是紧密结合的。而不同的调式有不同的情感色彩，产生不同的音乐效果。虽然唐代歌诗的声情有文字记载的很少，但现存以唐宋大曲为基础发展起来的南北曲，他们的一部分曲牌和歌诗有一定的继承关系。因此，周德清《中原音韵》对元曲声情的论述是可以作为借鉴的。他说："（黄）钟宫富贵缠绵，正宫惆怅雄壮，道宫飘逸清幽……商调凄怆怨慕，越调陶写冷笑，角调呜咽悠扬，宫调典雅沉重。"④ 郭茂倩在题解里明确指明《凉州》初进时为正宫调。也就是说，《凉州》的音乐要符合典雅沉重和惆怅雄壮的特点，这也正与《凉州》曲辞所表现的由征戎所

---

① 王灼《碧鸡漫志》，第24页，北京，中华书局，1991。

② 陶宗仪《说郛》，第349页，上海，上海古籍出版社，1988。

③ 彭定求等编《全唐诗》，第5165页，北京，中华书局，1991。

④ 周德清《中原音韵》，文渊阁《四库全书》，第1496册，第695页，上海，上海古籍出版社，2003。

引发的离愁别绪和建功立业的豪情壮志相符。

另外，《宋史》卷142记载北宋初期礼乐制度时，有这样一条记录："……唯庆节上寿及将相入辞赐酒则止奏乐，所奏凡十八调四十大曲，一曰正宫调，其曲三，曰梁州、瀛府、齐天乐；二曰中吕宫，其曲二，曰万年欢、剑器；三曰道调宫，其曲三，曰梁州、薄媚、大圣乐；四曰南吕宫，其曲二，曰瀛府、薄媚；五月仙吕宫，其曲三，曰梁州、保金枝、延寿乐；六曰黄钟宫，其曲三，曰梁州、中和乐、剑器。……"① 可见在北宋初期，正宫调（黄钟宫的俗称）和道调《凉州》仍在流传，并且此时出现了一种新的曲调，即仙吕宫《凉州》。王灼所提及的其他三种曲调：无射宫、中吕宫、南吕宫，大约在北宋至南宋之间出现。

（七）曲辞

关于《凉州》曲辞，郭茂倩《乐府诗集》收录如下：

歌第一：

汉家宫里柳如丝，上苑桃花连碧池。圣寿已传千岁酒，天文更赏百僚诗。

歌第二：

朔风吹叶雁门秋，万里烟尘昏戍楼。征马长思青海北，胡笳夜听陇山头。

歌第三：

开箧泪沾襦，见君前日书。夜台空寂寞，犹是子云车。

排遍第一：

三秋陌上早霜飞，羽猎平田浅草齐。锦背苍鹰初出按，五花骢马喂来肥。

排遍第二：

鸳鸯殿里笙歌起，翡翠楼前出舞人。唤上紫微三五夕，圣明方寿一千春。

凉州词　耿湋

国使翩翩随旆旌，陇西岐路足荒城。毡裘牧马胡雏小，日暮蕃歌三两声。

---

① 脱脱等撰《宋史》，第142卷，第3349页，中华书局，1985。

凉州词　张籍

边城暮雨雁低飞，芦笋初生渐欲齐，无数铃声遥过碛，应驮白练到安西。

古镇城门白碛开，胡兵往往傍沙堆。巡边使客行应早，每待平安火到来。

凤林关里水东流，白草黄榆六十秋。边将皆承主恩泽，无人解道取凉州。

凉州词　薛逢

昨夜蕃兵报国仇，沙州都护破凉州。黄河九曲今归汉，塞外纵横战血流。①

王灼云："大曲者，有散序、排遍、颠、正颠、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，谓之大遍。"② 《乐府诗集》所载"歌第一"至"歌第三"，实际上就是《凉州》大曲的散序。"歌第一"事实上指明了演奏此曲的时间——杨柳如丝、桃花盛开时，地点——皇宫内苑（宫里、上苑），以及欣赏此曲的人物——圣上及百僚。"歌第二"和"歌第三"则说明了此曲歌唱的内容——征戎及相思。排遍部分则进入了曲子的主体部分。《乐府诗集》所收耿湋、张籍、薛逢之作，及当时文人同题之作，都应放入排遍部分来演奏。

另外，王之涣有《凉州词二首》：

黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何需怨杨柳，春风不度玉门关。

单于北望拂云堆，杀马登坛祭几回。汉家天子今神武，不肯和亲归去来。

《乐府诗集》收入《出塞》，而《文苑英华》卷299、《甘肃通志》卷49，《山西通志》卷226、《全唐诗》卷253都作《凉州词》，故应名《凉州》。但其因在风格与内容方面都与《出塞》非常相似（如王昌龄

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第1117－1118页，北京，中华书局，1979。

② 王灼《碧鸡漫志》，第3卷，第25页，北京，中华书局，1991。

"秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马渡阴山"①)，所以可能也曾在《出塞》曲中演唱过，故郭茂倩收入《出塞》。"旗亭画壁"的故事也证明了王之涣这首诗确实是可以入乐歌唱的。又，《全唐诗》收入几首如下：

《凉州词二首》　王翰

蒲萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。

秦中花鸟已应阑，塞外风沙犹自寒。夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安。

《凉州词二首》　孟浩然

浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。胡地迢迢三万里，那堪马上送明君。

异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。坐看今夜关山月，思杀边城游侠儿。

王翰和孟浩然的这四首《凉州词》，虽然没有如"旗亭画壁"的史料明确记载它们曾经被如何入乐传唱过，但《唐才子传校笺》说王翰："少豪荡，恃才不羁。喜纵酒，枥多名马，家蓄妓乐……日聚英杰，纵禽击鼓为欢。"②《旧唐书》卷190又曰："并州长史张嘉贞奇其才，礼接甚厚，翰感之，撰乐辞以叙情，于席上自唱自舞……"③ 这两条材料至少说明王翰本人是懂音乐并且会撰乐辞的，那么他的这两首《凉州词》，应该也是能入乐歌唱的。

而关于孟浩然，殷璠《河岳英灵集》说他"才名日高，天下籍甚"。④ 吴相洲师在谈到他时也说道：

他（孟浩然）的诗绝大多数是近体，可能也与其诗入乐有关。芮挺章的《国秀集》中曾收了孟浩然的好友张子容的一首诗《除夜

① 彭定求等编《全唐诗》，第142卷，第1444页，北京，中华书局，1991。

② 傅璇琮《唐才子传校笺》，第142页，北京，中华书局，1987。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第190卷，第5039页，北京，中华书局，1975。

④ 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第172页，西安，陕西人民教育出版社，1996。

宿乐城逢孟浩然》："远客襄阳郡，来过海畔家。樽开柏叶酒，灯发九枝花。妙曲逢卢女，高才得孟嘉。东山行乐意，非是竞奢华。"①可见孟浩然也是听歌看舞的……皮日休《鲁望昨以五百言见贻过有褒美内揣庸陋弥增愧悚因成一千言上述吾唐文物之盛次叙相得之欢亦迭和之微旨也》在谈到唐声诗时说："玉垒李太白，铜堤孟浩然。"所谓"铜堤"就是当地民谣《白铜堤》。李白《襄阳歌》："襄阳小儿齐拍手，拦街争唱《白铜堤》。"说明孟浩然也有此类的创作。②

那么，孟浩然的这两首《凉州词》应该也是能够入乐歌唱的。

既然王翰和孟浩然的这三首《凉州词》都是可以入乐歌唱的，那么就应该和薛逢等人的《凉州词》同等地位，归入"歌诗"的行列，被《乐府诗集》所收录。郭茂倩应是漏收。

（八）流传

《凉州》在唐代的流传是相当广泛的，"霓裳奏罢唱梁州，红袖斜翻翠黛愁"、③"行人夜上西城宿，听唱凉州双管逐"④等诗歌都证明了这一点。唐代的《凉州》大曲在民间的流传往往是截取大遍的数遍，而非整套的铺演，虽然如此，它的音乐性和文学性还是紧密结合的。但这种结合到了宋代却开始转变。

中国戏剧的起源，在追踪到唐代的时候，一般都要和唐代的参军戏联系在一起，但实际上，唐代的大曲似乎也是源头之一，大曲的规模动辄几十遍，为以后完整故事的铺演提供了潜在的可能。唐代大曲从内容上来讲，是以抒情为主，几乎没有任何的叙事成分，但到了宋代，这种情况开始有了转变。宋人开始用大曲来铺演故事。如王国维《宋元戏曲

① 傅璇琮《唐人选唐诗新编》，第271页，西安，陕西人民教育出版社，1996。

② 吴相洲《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，第203页，北京，北京大学出版社，2004。

③ 白居易《宅西有流水墙下构小楼临玩之时颇有幽趣因命歌酒聊以自娱独醉独吟偶题五绝句》，顾学颉点校《白居易集》，第759页，北京，中华书局，1979。

④ 李益《夜上西城听梁州曲二首》，彭定求等编《全唐诗》，第283卷，第3220页，北京，中华书局，1991。

史》中所举到的《剑器舞》的例子：

二舞者对厅立裀上，（下略）乐部唱《剑器曲破》，作舞一段了。二舞者同唱《霜天晓角》。

莹莹巨阙，左右凝霜雪；且向玉阶掀舞，终当有用时节。唱彻，人尽说，宝此刚不折，内使奸雄落胆，外须遣豺狼灭。

乐部唱曲子，作舞《剑器曲破》一段。舞罢，两人分立两边。别二人汉装者出，对坐。桌上设酒桌。竹竿子念：

"伏以断蛇大泽，逐鹿中原，佩赤帝之真符，接苍姬之正统。皇威既振，天命有归，量势虽盛于重瞳，度德难胜于隆准。鸿门设会，亚父输谋，徒矜起舞之雄姿，厥有解纷之壮士。想当时之贯勇，激烈飞扬，宜后世之效颦，回翔宛转。双鸾奏技，四座腾欢。"

乐部唱曲子，舞《剑器曲破》一段。一人左立者，上裀舞，有欲刺右汉装者之势，又一人舞进前，翼蔽之。舞罢，两舞者并退。汉装者亦退。复有二人唐装者出，对坐，桌上设笔砚纸，舞者一人换妇人装，立裀上。竹竿子念：

"伏以云鬟耸苍壁，雾縠照香肌，袖翻紫电以连轩，手握青蛇而的砾。花影下游龙自跃，锦裀上跄凤来仪，逸态横生，瑰姿谲起。领此入神之技，诚为骇目之观，巴女心惊，燕姬色沮。岂唯张长史草书大进，抑亦杜工部丽句新成。称妙一时，流芳万古，宜呈雅态，以洽浓欢。"

乐部唱曲子，舞《剑器曲破》一段，作龙蛇蜿蜒曼舞之势。两人唐装者起。二舞者，一男一女，对舞，结《剑器曲破》彻。竹竿子念：

"项伯有功扶帝业，大娘驰誉满文场，合兹二妙甚奇特，欲使嘉宾釂一觞。霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔，来如雷霆收震怒，罢如江海含晴光。歌舞既终，相将好去。"

念了，二舞者出队。①

从上面这个例子我们可以明显看出，宋代大曲与唐代大曲相比，叙事性

---

① 王国维撰，马美信疏证《宋元戏曲史疏证》，第59页，上海，复旦大学出版社，2004。

明显增强，而抒情性则相对减弱，已经开始向杂剧的方向靠拢。唐代大曲到了宋代似乎都不可避免地要经历一个分化——文学抒情性和音乐性的分化。系统的音乐被戏曲所继承，同时以叙事的成分代替了文学的抒情，而文学抒情性则被宋代新兴的词所容纳。《凉州》大曲的流传应该也同样经历了这样一个过程。从《宋史·乐志》里所记录的十八调四十大曲看，《凉州》在北宋时期保存得应该还相当完整，宋代诗人所留下的诗词也有相当部分反映了《凉州》大曲在当时的表演情况。欧阳修《减字木兰花》曰："楼台向晓。淡月低云天气好。翠幕风微。宛转梁州入破时。"① 苏轼《水龙吟》也说："闻道岭南太守，后堂深、绿珠娇小。绮窗学弄，梁州初遍，霓裳未了。"② 既有"入破"，又有"初遍"，至少说明了北宋时期《凉州》大曲的保存还是相当完整的。北宋初期，《凉州》大曲还出现了一种新的曲调——中吕宫。提到中吕宫《凉州》，就不可避免要提到由大曲《凉州》而演化来的一个曲牌——《梁州令》。宋代的曲牌，有相当部分都是截取大曲的摘遍演化得来的，如《水调歌头》就是大曲《水调》的摘遍，《梁州令》也应该是由大曲《凉州》的摘遍演化而来。如柳永《梁州令》：

> 梦觉纱窗晓。残灯黯然空照。因思人事苦萦牵，离愁别恨，无限何时了。怜深定是心肠小。往往成烦恼。一生惆怅情多少。月不长圆，春色易为老。③

这首词在调式上标明了是中吕宫，既然是大曲《凉州》的摘遍，那么首先在调式上应该一致，也就是说，中吕宫的《凉州》大曲在柳永的时代就已经出现了。大曲《凉州》在北宋流传的同时，《梁州令》也在流传。

《梁州令》在内容上多是对离愁别绪的一种渲染，上面所引柳永《梁州令》已经有所显示，又如晏几道《梁州令》：

> 莫唱阳关曲。泪湿当年金缕。离歌自古最消魂，闻歌更在魂消处。南楼杨柳多情绪。不系行人住。人情却似飞絮。悠扬便逐春

---

① 欧阳修《减字木兰花》，唐圭璋编《全宋词》，第124页，北京，中华书局，1965。

② 苏轼《水龙吟》，唐圭璋编《全宋词》，第277页，北京，中华书局，1965。

③ 柳永著，薛瑞生校注《乐章集校注》，第248页，北京，中华书局，1994。

风去。

从这些词的内容可以明显看出其对《凉州》大曲中由征戎引发的相思别恨部分的继承。但是《梁州令》似乎只在北宋期间流行，南宋及以后的词牌中几乎已经找不到它的影子了。相对而言，《凉州》大曲的生命力则要顽强得多。王灼在《碧鸡漫志》中说："《凉州》排遍，予曾见一本，有二十四段。后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。"① 大概南宋之时，《凉州》大曲已经不见全本，王灼所谓的二十四段也并不完整（王灼所言也揭示了《凉州》大曲保存不全的原因）。但虽然保存得已不完全，也并不影响它在民间的广泛流传。陆游《花时遍游诸家园》有"常恐夜寒花索寞，锦茵银烛按凉州"之语，南宋词人词作中提到欣赏《凉州》歌舞之处更是举不胜举。值得一提的是，大曲《凉州》至晚于此时已经开始敷演故事，周密《武林旧事》所载有："四僧梁州"、"三索梁州"、"诗曲梁州"、"头钱梁州"、"食店梁州"、"法事馒头梁州"等条目，"四僧"、"三索"、"诗曲"等应该就是所敷演故事的名称。

到了元代，胡祗遹《木兰花慢》曰："缓按梁州丝竹，听番白苎新声。"② 马需庵《望海潮》又曰："安得浮香亭上，羯鼓醉梁州。"③ 这些说明大曲《凉州》在元代仍在不断流传。同时，《凉州》在元曲中已经演变成了一种固定的曲牌，它的曲辞内容与大曲《凉州》已经没有任何关系，只是借用了大曲《凉州》的部分音乐形式而已。如关汉卿《赠朱帘秀》：

〔梁州〕富贵似侯家紫帐，风流如谢府红莲，锁春愁不放双飞燕。绮窗相近，翠户相连，雕栊相映，绣幕相牵。拂苔痕满砌榆钱，惹杨花飞点如锦。愁的是抹回廊暮雨萧萧，恨的是筛曲槛西风剪剪，爱的是透长门夜月娟娟。凌波殿前，碧玲珑掩映湘妃面，没福怎能够见？十里扬州风物妍，出落着神仙。④

① 王灼《碧鸡漫志》，第25页，北京，中华书局，1991。
② 唐圭璋编著《全金元词》，第697页，北京，中华书局，1979。
③ 唐圭璋编著《全金元词》，第1206页，北京，中华书局，1979。
④ 隋树森编著《全元散曲》，第171页，北京，中华书局，1964。

又如《窦娥冤》第二折：

〔梁州〕那一个似卓氏般当垆涤器，那一个似孟光般举案齐眉。近时有等婆娘每，道着难晓，做出难知。旧恩忘却，新爱偏宜。坟头上土脉犹湿，架儿上又换新衣。那里有边廷哭倒长城，那里有浣纱处甘投大水，那里有上青山来便化顽石。可悲可耻，妇人家只恁无人意，多淫奔，少志气。亏杀了前人在那里，更休说百步相随。①

《梁州第七》大概是从大曲《凉州》的第七遍发展而来。

也就是说，关汉卿时《凉州》大曲的音乐性和文学性就已经彻底分离了。大曲的文学性与音乐性的分离不可能是一蹴而就的，必然要经历一个漫长过程。上文中说到宋朝大曲的叙事成分增多，抒情成分明显减少，就已经开始敷衍故事了。随着叙事成分的增强，大曲的内容也应该发生相应的变化，必然导致与文学抒情性的分离。也就是说，《凉州》大曲音乐性与文学性的分离从宋朝开始，至晚也应该在元朝初期就已经完成。换而言之，真正意义上的大曲《凉州》至晚在元代就不存在了，以后流传的所谓《凉州》曲，只是大曲《凉州》的音乐部分，已经失去了与《凉州》辞搭配表演的功能。而表现征戎、相思等内容的大曲《凉州》的乐词部分，虽然可能仍以《凉州》为名，但却逐渐演变成一种案头的纯文学作品，失去了与《凉州》曲搭配入乐的功能。

《凉州》在明清两代的流传情况与元代大致相似，已经发展成为曲牌的一部分。《凉州》摘遍在戏曲中不断运用，文人诗词中提到欣赏《凉州》乐曲的情况则日渐稀少。明代高启《凉州曲》："关外垂杨早换秋，行人落日旆悠悠。陇山高处愁四望，只有黄河入海流。"② 清代傅昂霄《凉州词》："九月霜高塞草腓，征鸿无数向南飞。深闺莫道秋砧冷，夜夜寒光满铁衣。"③ 这两首诗虽名为《凉州》，但南宋时《凉州》大曲已经不全，流传至明清，所剩部分不知几何，这两首诗能与剩余《凉州》曲配合的可能性已不是很大。而且，格律诗作为入乐歌词演唱的情况似乎仅限于唐代。宋代时入乐的歌词已经变成了词，诗歌成了单纯的

---

① 戴乃迭、杨宪益选《关汉卿杂剧选》，第22－24页，北京，外文出版社，2001。

② 沈德潜编《明诗别裁集》，第1卷，杭州，浙江古籍出版社，1998。

③ 沈德潜编《清诗别裁集》，第9卷，杭州，浙江古籍出版社，1998。

案头之作。明代，词早已不能入乐歌唱了，诗歌更是如此。也就是说，这两首诗只能是单纯的文学作品，只是“诗”，不再是“歌诗”了。实际上到了元代，大曲《凉州》的繁盛期似乎就已经结束了。明清两代是《凉州》曲作为独立的音乐形式发展的一个尾声。

二、大曲《陆州》

（一）本事

陆州，任半塘先生在《唐声诗》“陆州”条这样写道：“陆州，今陕西衡山县。别名六州，六胡州。”① 王昆吾在其《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》中也认为陆州即为六州，也就是六胡州，在贺兰山、阴山附近，北临突厥。而《钦定续通志》卷640《四夷传》却有这样一条记录：“有黄氏居黄橙洞，其地西接南诏……至德初，首领黄权曜、真崇郁与陆州武阳朱兰洞蛮皆叛……”②《旧唐书》、《新唐书》皆有相似的记载。如果按照任先生和王昆吾的说法，陆州果为陕西衡山县，在贺兰山和阴山附近的话，则无疑是在长安以北。而按照唐朝惯例，北地少数民族应称为“胡”，东西部少数民族被称为“夷”或“狄”，只有南边的少数民族才称之为“蛮”，且此黄氏所居之地为“洞”，这也不是北地少数民族的居住习惯。从这条材料上看，陆州应该在南方才是。关于陆州的位置，《旧唐书》卷41载：

> 陆州，隋宁越郡之玉山县。武德五年，置玉山州，领安海、海平二县。贞观二年，废玉山州。上元二年，复置，改为陆州……天宝元年，改为玉山郡。乾元元年，复为陆州……至京师七千二十六里，至东都七千里。东至廉州界三百里，南至大海……东南际大海……③

这条资料明确指出陆州距离京师七千余里，距离东都七千里，而且东南

① 任半塘《唐声诗》下，第489页，上海，上海古籍出版社，1982。

② 《钦定续通志·四夷传》，第640卷，文渊阁《四库全书》，第640册，第325页，上海古籍出版社，2003。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第41卷，第1758页，北京，中华书局，1975。

面临着大海，这就不可能在陕西省境内，受唐朝疆域的限制，陆州也只能在南方某临海之地。而唐杜佑《通典》卷184《州郡十四》则明确地说："陆州，秦象郡地。汉以来属交趾郡，梁分置黄州及宁海郡。隋平陈，郡废，改黄州为玉州。炀帝初，州废并其地入宁越郡。大唐复置玉州，上元二年改为陆州或为玉山郡……"① 《元和郡县志》和《太平寰宇记》也有相似记载。《通典》的作者杜佑和《元和郡县志》的作者李吉甫同为唐人，并且杜佑做过岭南节度使，他对岭南地区更为了解，他们的说法应该更为可信。根据这些记载，陆州的地理位置其实已经相当明确了，应该就是在今广东省钦县西南附近。

《唐音癸签》卷13曰："唐边地无陆州，岭南虽有其州名，与此不合。惟宁朔境所置降胡州鲁丽含塞依契时称为六胡州。陆字或六之误也。"② 后人之所以会把陆州认为是六胡州，大概是受到了这类资料的影响。袁郊在《甘泽谣》中记贞元年间许云封吹《六州》曲一遍而笛中裂事，说明此时已有大曲《六州》。但《教坊记》、《乐府诗集》等书所载唐代大曲，并无《六州》一曲的记载。也有人认为，"六州"就是指西北边陲的甘、凉、石、氐、渭、伊六州，但此六州都各有大曲存在，怎可能再合而造曲？且上古音节中，"陆"与"六"本就同音，故《六州》应该就是大曲《陆州》之误。六胡州虽被简称为六州，但此六州非大曲之六州，而是另有其地，不可与陆州混为一谈。《旧唐书》卷38《地理志》明确说："宥州，露调初六胡州也。"③ 《新唐书》卷37《地理志》也对六胡州作了详细说明："调露元年，于灵夏南境以降突厥，置鲁州、丽州、含州、塞州、依州、契州，以唐人为刺史，谓之六胡州。"④ 宥州既为六胡州，或简称为六州，在今毛乌素沙漠南沿无定河畔的城川乡，位于陕西省榆林地区和内蒙古自治区鄂尔多斯市之间，今尚有古城遗址在。宥州所在，也不符合《旧唐书》、《通典》等所记载的"至京师七千二十六里，至东都七千里"并且临近大海的记载，与真正的陆州相隔了数千里之遥。也有人怀疑说，既然"陆"与"六"同音，而且宋朝普遍流传的其他资料所载都是"'六'州歌头"而不是"'陆'州歌头"，怎见得不是郭茂倩误把"六"写做了"陆"？当然也存在这

① 杜佑《通典》，第184卷，第1498页，北京，中华书局，1988。
② 胡震亨《唐音癸签》，第13卷，第79页，上海，上海古籍出版社，1981。
③ 刘昫等撰《旧唐书》，第38卷，第1418页，北京，中华书局，1975。
④ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第37卷，第974页，北京，中华书局，1975。

种可能。但是既然郭茂倩有意地把当时流传的“六州”写做了“陆州”，肯定有他的想法和考虑。并且郭茂倩的时代距离唐代不远，他的依据可能更为准确一些。虽然他并没有把他的依据在《乐府诗集》中记录下来，我们在没有足够证据的条件下，还是应该尊重郭茂倩的做法。

虽然上面所述已经确定了陆州的真正所在，但仍然存在不少反对意见，反对的理由大略集中于两条：

一、唐代的边地大曲如《凉州》、《伊州》、《渭州》、《霓裳》等，都出于西北的陇右地区，以此而言，陆州即便不在陇右，也应该在西北一带，何以独出南方的岭南地区？持此意见者虽然注意到了这些边地大曲的大略来源，但却忽略了时间问题。上面所举这些来自陇右的大曲，进献时间都集中于盛唐玄宗朝，而《陆州》却献于中唐。初盛唐时期的边塞战争主要集中在西北的陇右一带，冲突的主要对象就是突厥和吐蕃。如，唐中宗神龙二年：“十二年己卯，突厥默啜寇灵州鸣沙县，灵武军大总管沙咤忠义逆击之，官军败绩，死者三万。丁巳，突厥进寇原、会等州，掠陇右牧马万余而去。”① 睿宗文明元年：“秋七月，突厥骨咄禄元珍寇朔州”。② 玄宗先天八年：“秋九月，突厥寇谷、甘、源等州，凉州都督杨敬述为所败，掠契苾部落而归。……（十一月）辛未，突厥寇凉州，杀人掠羊马数万计而去。”③ 这些材料所记载的突厥侵略的灵州、原州、朔州、甘州、凉州等地，都属于陇右地区。（上面提到的凉州都督杨敬述就是大曲《霓裳》和《渭州》的进献者，杨敬述更因此事被免除职务，白衣检校凉州事。）而吐蕃与唐王朝的斗争，主要是争夺西域的控制权与青海地区。如：高宗咸亨元年，“四月，吐蕃寇，陷白州等一十八州，又与于阗合众袭龟兹，拨换城陷之，罢安西四镇。辛亥，以右威卫大将军薛仁贵为逻娑道行军大总管，右卫员外大将军阿史那道真、左卫将军郭待封为副，领兵五万以击吐蕃……薛仁贵，郭待封至大非川为吐蕃大将论钦陵所袭，大败……吐谷浑全国尽没”。④ 这次战争的目的就是争夺西域的控制权，而主战场大非川就在青海西南的切吉平原。对于此时的军事形势，江错约网文《初唐第一大败——大非川之战》有过这样的描述：

---

① 刘昫等撰《旧唐书》，第7卷，第143页，北京，中华书局，1975。
② 刘昫等撰《旧唐书》，第6卷，第117页，北京，中华书局，1975。
③ 刘昫等撰《旧唐书》，第8卷，第181页，北京，中华书局，1975。
④ 刘昫等撰《旧唐书》，第5卷，第94页，北京，中华书局，1975。

唐朝武功至高宗时期已臻极盛，此时东突厥已在贞观初年被击败；西突厥实力较弱，称不上是腹心之患，唐在西域设置四镇；北部代突厥而起的薛延陀在太宗晚年亦被击败；从隋炀帝时期就屡攻不下的高丽于总章年间被消灭；稍前百济已经被唐水师泛海攻占，日本军队前来干涉亦被痛剿。唐军可谓傲视天下。

……

大非川战役不但是唐建国以来对外作战中最大的一次失败。同时，这次失败直接导致了安西四镇与吐谷浑故地的丢失。唐被迫撤销安西四镇建制，安西都护府迁至西州（治高昌，今新疆吐鲁番），吐谷浑亦并入吐蕃，成为其别部。从此，唐帝国就失去了西北边境防御的战略有利位置。以前由吐谷浑协助唐共同防御吐蕃的西北边境，如今内移到祁连山麓，离关中近在咫尺。从此一直到德宗年间吐蕃被攻灭的这一百年间，吐蕃屡次入寇关中，劫掠财富与人口，长安以西各州县，城门日夜关闭。每当秋高马肥时，吐蕃兵团长驱直入，在凤翔等关中地区攻城略地，烧杀掳掠，甚至不时地直抵首都长安城下。“防秋”于是成为防御吐蕃军的专用军事用语。①

唐王朝不得不派重兵把守西北地区，从而最终形成了“猛将精兵，尽集于西北”的战略部署局面。这种战略部署成为唐朝陇右边将献乐的大背景。

虽然整个唐代西北地区一直战火不断，初盛唐时期全国其他地方（西北除外）大部分还是相对安稳的，基本呈现和平盛世的局面。但安史之乱以后，这种和平的局面就不见了，除了西北地区的大患吐蕃，其他地区的藩镇、少数民族也不断叛乱，战火已经蔓延到了全国各地。仅德宗一朝，先有李惟岳、李希烈等的先后叛乱，② 又有建中四年朱泚的叛乱，德宗甚至被迫逃到奉天。而吐蕃此时又联合南诏等西南蛮族，骚扰剑南地区。贞元十年，钦州守镇黄少卿又叛乱，一度攻占了钦州、横州、浔州、贵州（这几州都属岭南地区）等地。而有叛乱就有镇压，也

① 江错约《初唐第一大败——大非川之战》，http://www.tianya.cn/publicforum/Content/no05/1/32794.shtml。

② 李惟岳、李希烈事详见《旧唐书·德宗本纪》，第12卷，第330－335页，北京，中华书局，1975。

就有了征戎之事，从而有了边将或者当地官员献乐的可能。

玄宗朝所献乐曲如龟兹乐《伊州》、西凉乐《凉州》，已经将西北地区最有自己独特风格及代表性的音乐囊括在内，并且也已经代表了西北地区音乐的最高水平。再从这些地区采集音乐也难出其右，而且难免重复且缺乏新鲜感。岭南地区却不一样。在唐代人心目中，岭南地区历来是蛮荒之地，潮热、多瘴气、多蚊虫，素来被敬而远之，只跟贬谪、发配联系在一起。这样一个地区的音乐和文化自然也不被重视。反而言之，这个地区的音乐此时应该还保留着自身独特的风貌，对于那些欣赏惯了中原音乐和西域音乐的统治者来说，岭南地区的音乐应该有着很大程度的新鲜感。所以，也就有了献乐的必要。

二、姜夔《白石道人歌曲》卷1曰："宋因唐度，古曲坠逸，鼓吹所录惟存三篇，谱文乖讹，因事制辞，曰导引曲、十二时、六州歌头，皆用羽调，音节悲促。"① 也就是说，《陆州》在唐代就应该是鼓吹。郭茂倩《乐府诗集》在《鼓吹曲辞》题解中说："鼓吹曲，一曰短箫铙歌。刘瓛《定军礼》云：'鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也'。"②又说："陈后主常遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。"③ 也就是说，鼓吹曲应该是来自于北方的，演奏用的乐器有吹奏的箫类和打击类的鼓，而且这些乐器应该都是属于北方音乐系统的。而南方的音乐系统却是以丝竹之类的弦乐为主，北方尤其是西北才有鼓角之类，所以从这个角度说，陆州也应该在西北才对。关于鼓吹的含义与演变，同门韩宁在其博士论文《鼓吹曲辞横吹曲辞研究》中已经作了详细的考察。她认为，汉代鼓吹是源自北方"朔野"的，但鼓吹曲到了晋代就已经有了崭新的面貌，不管在曲辞还是音乐上，已经与汉代大不相同了。唐代的"凯歌"实际上就是鼓吹。而唐代"凯歌"和"鼓吹铙歌"中并无《陆州》之名。白石道人言"宋因唐度"，意思是宋朝继承了唐代一部分歌曲，并把它们作为鼓吹来用。宋代常用鼓吹有三种，曰《导引》、《十二时》、《六州歌头》。除《导引》不详之外，《十二时》与《六州歌头》都是唐代常见曲目。如《敦煌曲子词》中收录的《十二时》（禅门十二时）：

① 姜夔《白石道人歌曲》，第2页，北京，中华书局，1985。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第225页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第225页，北京，中华书局，1979。

夜半子。夜半子。众生重重萦俗事。不能禅定自观心，何日得悟真如理。

豪强富贵暂时间，究竟终归不免死。非论我辈是凡夫，自古君王亦如此。

其二：

鸡鸣丑。鸡鸣丑。不分年纪侵蒲柳。忽然明镜照用看，顿觉红颜不如旧。

头鬓苍茫面复皱，眼暗匡量渐加愁。不觉无常日夜催，即看强梁那可久。

其三：

平旦寅。平旦寅。智惠莫与色为亲。断除三障及三业，远离六贼及六尘。

金玉满室非是宝，忍辱最是无价珍。男子女人行此事，不染生死免沉沦。

其四：

日出卯。日出卯。浊恶世界多烦恼。欲得当来证果因，弃舍荣华急修道。

随时麻褐且充体，锦铺罗衣莫将好。如来尚自入涅槃，凡夫宿业谁能保。

其五：

食时辰。食时辰。六贼轮回不识珍。自恨长生阎浮提，恒为怨魔会须勤。

众生在俗须眼利，莫著沉沦守迷津。跋提河边洗罪垢，菩提树下证成真。

其六：

隅中巳。隅中巳。所恨流浪俱生死。法船虽达涅槃城，二鼠四蛇从后至。

人身犹如水上泡，无常煞鬼忽然至。三日病卧死临头，善恶二业终难避。

其七：

正南午。正南午。人命犹如草头露。火急努力勤修补，第一莫贪自迷误。

阎罗伺命难求嘱，积宝凌天无用处。若其放慢似寻常，历劫哀

哉自身苦。

其八：

日昳未。日昳未。众生禀性惟求利。孰知猛火逼燃来，不解将身远相避。

无心读诵大乘经，执著悭贪怀思意。一朝无常死王催，腾身直入镬汤里。

其九：

晡时申。晡时申。慈悲喜舍最为真。被他打骂恒忍辱，当来获得菩提因。

皮骨肉体终莫惜，法水时时得润身。一切烦恼渐轻微，解脱逍遥出六尘。

其十：

日入酉。日入酉。观看荣华实不久。劫石尚自化为尘。富贵那能得长寿。

愚人不悟守迷津，专爱杀生并好酒。无常不肯与人期，地狱刀山长劫受。

其十一：

黄昏戌。黄昏戌。冥路幽深暗如漆。牛头狱卒把铁杈。罪人一入无时出。

智者闻声心胆惊，行人思量莫论失。欲得当来避险路，勤修般若波罗蜜。

其十二：

人定亥。人定亥。罪福总是天曹配。善因恶业自相随，临渴掘井终难悔。

荣华恰似风中烛，眼里贪色大痴昧。一朝冷落卧黄沙，百年富贵知何在？

这十二首曲辞，都以一天中的十二个时辰开头，应该就是《十二时》得名的原因。《敦煌曲子词》中所收的其他《十二时》，也都与此类似，内容上大多都是借助人生经验的叙述来宣扬佛教道义。

而宋代用于鼓吹曲的《十二时》已经与十二个时辰无关，内容上也大相径庭，完全是歌功德、叙武功，与魏晋以来的鼓吹传统一脉相承，如和岘的《十二时》：

承宝运，驯致隆平。鸿庆被寰瀛。时清俗阜，治定功成。遐迩咏由庚。严郊祀，文物声明。会天正、星拱奏严更。布羽仪簪缨。宸心虔洁，明德播惟馨。动苍冥。神降享精诚。（和声）燔柴半，万乘移天仗，肃銮辂旋衡。千官云拥，群后葵倾。玉帛旅明庭。韶濩荐，金奏谐声。集休亨。皇泽浃黎庶，普率洽恩荣。仰钦元后，睿圣贯三灵。万邦宁。景贶福千龄。①

《六州歌头》的情况与此相同。可见，虽说“宋因唐度”，只是说宋朝用了唐朝的一些旧曲作为了鼓吹而已。这些曲子虽说出自于唐，在唐代却没有鼓吹的功用，到了宋代，才用来作为鼓吹。而宋朝之所以把它们用作鼓吹，可能因为演奏的乐器中有鼓类的打击乐器和吹奏乐器。

《旧唐书》卷29《音乐志》：“铜鼓，铸铜为之，虚其一面，覆而击其上。南夷扶南、天竺类皆如此。岭南豪家则有之，大者广丈余。”②《旧唐书》卷197《西南蛮传》：“东谢蛮，其地在黔州之西数百里……有功劳者，以牛马、铜鼓赏之……宴聚则击铜鼓，吹大角，歌舞以为乐。”③白居易《骠国乐》又云：“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。”④扶南、东谢蛮、骠国、岭南都在西南一代，这几条材料说明鼓在西南地区是相当普遍的。唐刘恂《岭表录异》卷上：“蛮夷之乐，有铜鼓焉。形如腰鼓，而一头有面。鼓面圆二尺许，面与身连，全用铜铸。其身遍有虫鱼花草之状。通体均厚，厚二分以外，炉铸之妙，实为奇巧。击之响亮，不下鸣鼍。贞元中，骠国进乐，有玉螺铜鼓。即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。”⑤ 刘恂为晚唐人，昭宗时为广州司马，因中原动乱，遂留居岭南，所著《岭表录异》三卷多述岭南风物，详细可信。简其华等《中国乐器介绍》云：“关于铜鼓的记载，自汉以来常见。西南少数民族地区盛行铜鼓。”⑥ 铜鼓还广泛流行于广西、广东、云南、贵州、四川、湖南等地区，是西南少数民族特有的打击乐器。铜鼓全部铜铸，鼓

---

① 唐圭璋编《全宋词》，第1页，北京，中华书局，1965。

② 刘昫等撰《旧唐书》，第29卷，第1078页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第197卷，第5274页，北京，中华书局，1975。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第426卷，第4709页，北京，中华书局，1991。

⑤ 商壁、潘博校补《岭表录异校补》，卷上，第44页，南宁，广西民族出版社，1988。

⑥ 简其华等编著《中国乐器介绍》，第68页，北京，人民音乐出版社，1997。

腔中空，无底。两侧有侗环耳。鼓面和鼓身都刻有精致的花纹。铜鼓发音低沉、浑厚，可单独演奏，也可与象脚鼓、铓锣、钹、拍板、葫芦笙合奏。壮族民间流行着铜鼓乐，农闲时，相邻村寨常聚村郊赛铜鼓。对歌、赛马也击铜鼓助兴。苗、瑶、壮、彝、水、布依等族铜鼓主要用于伴奏铜鼓舞（又称“跳铜鼓”）。将铜鼓悬挂，一人边击边舞，众人围铜鼓双脚交替踏地前后跳跃，舞姿强悍有力。有的地区还有铜鼓芦笙舞。瑶族常以两面音高不同的铜鼓与一面皮鼓合奏，另有其他乐器伴奏，人们围圈而舞。

除了铜鼓以外，岭南地区的乐器，可能还有铜钹、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、筚篥等。《乐书》卷125曰：“铜钹，本南齐穆士素所造，其圆数寸，大者出于扶南、高昌、疎勒之国……燕乐法曲有铜钹相和之乐，今浮屠氏法曲用之，盖出于夷音也。”① 卷125又云：“铜鼓，铸铜为之，作异兽以为希，惟以高大为贵而阔丈余，出于南蛮天竺之国也。”② 卷174云：“扶南乐……隋代全用天竺乐，唐世传之有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、筚篥、铜鼓，南蛮之乐也。”③ 既云“南蛮之乐”，羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、筚篥、铜鼓等乐器可能就是在包括扶南、岭南在内的广大西南地区流行。那么，《陆州》大曲的演奏中可能就用到了这些乐器，（《陆州》曲辞，很多入《扶南曲》，可能就是地域的接近和所用乐器的相同而导致风格相似的结果），从而满足了作为鼓吹曲的条件，而在宋代被用做了鼓吹。

（二）进献

《陆州》作为大曲，在唐崔令钦《教坊记》中并无任何记载，大概是因为《教坊记》“皆记开元中事”（《四库全书总目》），而陆州则在“开元元年改为玉山郡”，直到“乾元元年复为陆州”（《旧唐书》卷41）的原因吧。也就是说，《陆州》大曲的产生，当在乾元元年之后。袁郊《甘泽谣》记载贞元中许云封吹《六州》一遍，则其产生应在乾元

---

① 陈旸《乐书》，文渊阁《四库全书》，第211册，第542页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 陈旸《乐书》，文渊阁《四库全书》，第211册，第545页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 陈旸《乐书》，文渊阁《四库全书》，第211册，第734页，上海，上海古籍出版社，2003。

元年至贞元年间之间。《乐府诗集》所收《陆州》曲辞，虽有李商隐、韩琮之作，但《陆州》大曲可能在这些诗作产生之前就已出现，后来才截取了这些诗歌入乐，也可能在这些诗作流传之后才出现，所以不能据此判断其产生的时间。唐朝有献乐的风气（如郭知运、盖嘉运分别献《凉州》、《伊州》等），《陆州》可能也是某位节度使所献。而自乾元元年至贞元年间，岭南节度使（陆州属岭南道）共计接近20位，而这近20位节度使中，很多事迹已不可考，故从这方面去探究《陆州》的产生时间和来源几乎不可能。但自乾元元年至贞元年间，先后有3位皇帝在位，即肃宗、代宗、德宗。肃宗与代宗在位期间，正处于安史之乱后，余乱未清，时局动荡不安，二帝忙于治乱，无暇顾及其他。德宗朝前期虽然也是叛乱不断，但后期已经基本稳定（尤其在韦皋大败吐蕃之后）。而且德宗本人似乎在有意的模仿玄宗。他热衷于治礼作乐，粉饰太平。玄宗喜高言大论的文士、辩才，德宗一度重用的卢杞等人也正是此类。玄宗精通音乐，能自度曲，德宗似乎也有这方面的喜好与才能，《旧唐书·德宗本纪》数次提到德宗在麟德殿宴群臣，奏九部乐，观宫中歌舞，并且明确记载，贞元十四年二月壬子朔，戊午“先是上制中和乐舞曲，是日奏之，日晚方罢”。[①] 也就是说，德宗本人也是有着自度曲才能的。唐朝音乐的繁盛，虽有诸多原因，但上层统治者的喜好与提倡无疑是一个重要的原因。玄宗朝诸多边将的献乐风气，与玄宗本人的爱好是断然分不开的。德宗朝也是同样。德宗朝有明确记载的献乐，大概有这么几次：贞元三年，马遂献《定难乐曲》；贞元十二年十一月，王虔休献《诞圣乐曲》；贞元十六年，南诏献《奉圣乐》舞曲；贞元十八年，骠国献骠国乐十二曲。也就是说，到了德宗朝，中断了几乎两朝的献乐风气才又连接起来。而作为大曲的《陆州》的进献，可能也是在德宗朝。那么，《陆州》的进献时间，可能就在建中元年至贞元年间。

而建中原年至贞元年间这段时间，担任过岭南节度使的八位节度中，有一位的名字比较引人注目——兴元元年三月至贞元三年五月，岭南节度使杜佑。今人对杜佑的了解，不仅是因为他曾是唐朝宰辅，更多还是因为他是《通典》的作者。史载杜佑“博闻强学”，并且曾任弘文馆大学士，那么他对礼乐的了解，自是常人所不能比拟。并且《旧唐

---

① 刘昫等撰《旧唐书·德宗本纪》，第13卷，第387页，北京，中华书局，1975。

书》在《杜佑传》中这样叙述《通典》的来历："开元末，刘秩采经史百家之言，取周礼六官所职，撰分门书三十五卷，号曰《政典》，大为时贤称赏。房琯以为才过刘更生。佑得其书，寻味厥旨，以为条目未尽，因而广之，加以开元礼乐，书成二百卷，号曰《通典》。贞元十七年自淮南使人诣阙献之"。[①]《通典》事实上是杜佑在刘秩的基础上加以"礼乐"之事而成，那么，杜佑本人的音乐造诣就不言而喻了。也就是说，杜佑是完全具备采集当地音乐并加以进献的能力的。在时间、地点、个人能力上，杜佑都符合献乐的条件，《陆州》大曲有可能就是杜佑所献。但是由于史料的缺乏，我们找不出关于杜佑献乐的明确记载，在这里也只是提供一种可能，供大家参考，还有待于史料的发掘和证明。

（三）曲辞及其风格

由于整个自然地理环境的差异，必然造成不同地区人群的体貌、性情乃至兴趣喜好的不同。《陆州》大曲应是根据陆州当地音乐而制。那么，流行于东南地区的陆州的歌曲，在风格、内容等方面必然表现出与体现西北风情的《凉州》大曲的明显不同。而这些不同，则主要表现在《乐府诗集》所录七首里。单从《乐府诗集》所收部分来讲，如果说《凉州》大曲充满了金戈铁马的粗犷豪情，《陆州》大曲则应是和风细雨的柔婉凄迷。虽然由于现存资料的缺乏，《陆州》这部分的音乐风格我们无从得知，但是单从内容方面来看，《陆州》所表现出的柔婉凄迷是显而易见的。

郭茂倩《乐府诗集》收《陆州》曲七首，《簇拍陆州》一首，其中《陆州》歌第一至歌第三应为大曲《陆州》的散序，排遍第一至第四应是大曲的主体部分。而《簇拍陆州》应是《陆州》大曲的摘遍，因其节奏较快故称"簇拍"，应该是入破后的一个摘遍，大概是整首《陆州》大曲的高潮部分。

《陆州》歌第一"分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。"节自王维《终南山》后四句。歌第二"共得烟霞径，东归山水游。萧萧望林夜，寂寂坐中秋。"不知何人所作。歌第一与歌第二描绘出一幅山清水秀、烟雾迷蒙的山水画面，可能就是借此来表现曲中主人公所熟悉的故乡场景，以便更好地抒发离愁别恨。歌第三"香气传空

---

① 刘昫等撰《旧唐书》，第147卷，第3979页，北京，中华书局，1975。

满，妆花映薄红。歌声天帐外，舞态御楼中。”选自王维《扶南曲五首》，其中“花”本为“华”，“态”本为“出”，应是歌者在选词入乐时为了演唱的需要而改。这首则可能点明了表演场所。排遍第一“树发花如锦，莺啼柳若丝。更逢欢宴地，愁见别离时。”为晚唐韩琮辞，《唐音癸签》题作《凉州词》，又整首入《扶南曲》。以一诗而入数曲，这种情况在唐歌诗中也不足为怪。排遍第二“明月照秋叶，西风响夜砧。强言徒自乱，往事不堪寻。”排遍第三“坐对银釭晓，停留玉箸痕。君门常不见，无处谢前恩。”排遍第四“曙月当窗满，征人出塞游。画楼终日闭，清管为谁调。”为李义山《清夜怨》，其中将“征云”改为了“征人”。从排遍第一到第四全是以一个思妇的口吻叙述别后的相思哀怨，使得整首《陆州》显得无比凄婉。而这种内容也必然与相应的形式相配合，即如后人所谓柳永词须十七八女郎执牙板歌唱，东坡词则须关西大汉执铁琵琶唱一样，他的音乐也应以柔婉凄迷为主。

而当思妇的哀怨渲染到了一定程度，便角色一变，转到征人的口吻，内容与音乐风格于是也随之一变，变柔婉凄迷为悲壮苍凉。《演繁露》卷16曰：“六州歌头本鼓吹曲也。近世好事者倚其声为吊古词，如秦亡草昧刘项起吞并者是也。音调悲壮，又以古兴亡事实文之闻其歌，使人慷慨，良不与艳词同科。”① 歌头即为排遍，宋人所谓“六州歌头”应是由大曲《陆州》发展而来。而这部分排遍应在《乐府诗集》所收七首之后。《演繁露》所谓“倚其声为吊古词”，且说其声调“悲壮”，说明《陆州》大曲的这部分音乐特色以慷慨悲壮为主。整个大曲结构渐急，至《簇拍陆州》也就迎来了全曲的一个高潮。虽然《乐府诗集》所收《陆州》部分以柔婉凄迷为主，但《陆州》大曲的整体风格仍是以悲壮为主。宋姜夔《白石道人歌曲》卷1曰：“宋因唐度，古曲坠逸，鼓吹所录惟存三篇，谱文乖讹，因事制辞，曰导引曲，十二时，六州歌头，皆用羽调，音节悲促。”② 更说明了《陆州》大曲以悲壮为主的特点。

（四）曲调

《陆州》的曲调，应是羽调。虽姜夔只说“六州歌头”用羽调，但唐代大曲大部分都是只用一个曲调演奏，曲中转调的很少，故整个《陆

---

① 程大昌《演繁录》，文渊阁《四库全书》，第852册，第199页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 姜夔《白石道人歌曲》，第2页，北京，中华书局，1985。

州》的曲调，应是羽调。

（五）舞蹈

《陆州》的舞蹈，历代的典籍都未见明确记载，但从曲辞风格等方面推测，与《凉州》的舞蹈风格应大略相同，也应该是软舞。

（六）流传

相较于《凉州》，《陆州》大曲的发展简单明了得多。《宋史·乐志》所在十八调四十大曲中，已经没有了《陆州》之名，也就是说，在北宋时，《陆州》大曲已经残缺到不能作为大曲存在了。此时，《陆州》大曲已经只剩下了歌头部分。《演繁露》卷16曰："六州歌头本鼓吹曲也。近世好事者倚其声为吊古词，如秦亡草昧刘项起吞并者是也。音调悲壮，又以古兴亡事实文之闻其歌，使人慷慨，良不与艳词同科。"①《演繁露》的这段话既说明了《陆州歌头》的音乐特色，也概括了它的内容风格。北宋时期词是可以入乐歌唱的，那么词的内容必然要与它的音乐风格紧密结合。《陆州歌头》既然是"悲壮"且"慷慨"的，正与《簇拍陆州》风格相似，应该也是由入破后的一个摘遍发展而来的。北宋时人不再以征戎苦悲入词，而代之以古今兴亡事，也应该出于与其音乐风格相符的考虑，而这种古今兴亡与悲壮慷慨的结合也是相当完美的，如张孝祥《六州歌头》：

> 长淮望断，关塞莽然平。征尘暗，霜风劲，悄边声。黯销凝。追想当年事，殆天数，非人力，洙泗上，弦歌地，亦膻腥。隔水毡乡，落日牛羊下，区脱纵横。看名王宵猎，骑火一川明。笳鼓悲鸣。遣人惊。念腰间箭，匣中剑，空埃蠹，竟何成。时易失，心徒壮，岁将零。渺神京。干羽方怀远，静烽燧，且休兵。冠盖使，纷驰骛，若为情。闻道中原遗老，常南望、羽葆霓旌。使行人到此，忠愤气填膺。有泪如倾。②

这首词双调，一百四十三字。前段十九句，八平韵，七十一字。后段十

---

① 程大昌《演繁录》，文渊阁《四库全书》，第852册，第199页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 唐圭璋编《全宋词》，第1686页，北京，中华书局，1965。

九句，八平韵，七十二字。《古今词谱》入大石调。

宋代词与音乐的结合相当紧密，宋人填词基本上都能做到与音乐的大致结合。而随着词与音乐的脱离，这种对词内容的限制就越来越松散。宋人所作《六州歌头》大多都是能令人悲歌慷慨的兴亡事。到了元代，词与音乐已经脱节，词已经成为一种纯粹的案头之作。既然不用顾及到音乐的限制，《六州歌头》的内容也就多样化起来。如张翥《六州歌头》（孤山寻梅）：

> 孤山岁晚，石老树查牙。逋仙去。谁为主。自疏花。破冰芽。乌帽骑驴处。近修竹，侵荒藓，知几度。踏残雪，趁晴霞。空谷佳人，独耐朝寒峭，翠袖笼纱。甚江南江北，相忆梦魂赊。水绕云遮。思无涯。又苔枝上，香痕沁，幺凤语。冻蜂衙。瀛屿月，偏来照，影横斜。瘦争些。好约寻芳客，问前度，那人家。重呼酒。摘琼朵。插鬟鸦。唤起春娇扶醉，休孤负锦瑟年华。怕流芳不待，回首易风沙。吹断城笳。①

内容上已经与征戎与兴亡完全无关了。明清两代继续沿着这个方向发展，内容上愈来愈多样。《六州歌头》已经只是一个普通的词牌了。

三、结论

从上两章的分析我们可以看出，《凉州》与《陆州》大曲虽然在来源、内容风格等方面各有特色，但它们的流传似乎都经历了这样一个过程：文学性、抒情性与音乐传唱性的分离。代表其文学抒情性的一方面逐步发展为案头的纯文学制作，而代表其音乐性的一面则继续口耳相传。这似乎也是大曲发展的一个最终指向。新的综合舞台艺术逐渐取代了大曲的地位（宋代的词，元代的散曲和杂剧），而在唐代曾经繁盛一时的大曲，也随着唐王朝的远去而消逝不见了。

作者简介：王颜玲，女，1982年生，河南安阳人，首都师范大学文学院05级硕士，研究方向为唐宋文学。

---

① 唐圭璋编《全金元词》，第997页，北京，中华书局，1979。

《宛转歌》本事流传及诗体特征考[①]

◇周仕慧

（杨凌，西北农林科技大学人文学院，712100）

提　要：本文首先通过对“琴曲歌辞”《宛转歌》本事的考察，认为从魏晋以来到唐代《宛转歌》的流传与同主题风俗故事之间有着密切的关联。其次，通过对其诗体特征的分析，认为《乐府诗集》中存录的《宛转歌》体现了当时流行音乐的曲式结构。这些都是乐府诗传播中值得关注的现象。

关键词：宛转歌　乐府诗　本事　诗体

“琴曲歌辞”《宛转歌》又称《神女宛转歌》，《乐府诗集》收录了《宛转歌》古辞、江总、郎大家宋氏、刘方平等同题乐府诗以及与之相关的张籍《宛转行》、李端《王敬伯歌》等曲辞。相传古辞《宛转歌》为王敬伯遇神女所唱歌曲，源自王敬伯与吴郡令刘惠明之爱女妙容冥契相识、鼓琴和歌的传奇故事。《乐府诗集》卷60“琴曲歌辞”《宛转歌》题解引用《续齐谐记》：

> 晋有王敬伯者，会稽余姚人。少好学，善鼓琴。年十八，仕于东宫，为卫佐。休假还乡，过吴，维舟中渚。登亭望月，怅然有怀，乃倚琴歌《泫露》之诗。俄闻户外有嗟赏声，见一女子，雅有容色，谓敬伯曰：“女郎悦君之琴，愿共抚之。”敬伯许焉。既而女郎至，姿质婉丽，绰有余态，从以二少女，一则向先至者。女郎乃抚琴挥弦，调韵哀雅，类今之登歌，曰：“古所谓《楚明君》也，唯嵇叔夜能为此声，自兹已来，传习数人而已。”复鼓琴，歌《迟风》之词，因叹息久之。乃命大婢酌酒，小婢弹箜篌，作《宛转歌》。女郎脱头上金钗，扣琴弦而和之，意韵繁谐，歌凡八曲。敬

① 本文系北京市社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目“《乐府诗集》研究”子课题“琴曲歌辞研究”成果。

伯唯忆二曲。将去，留锦卧具、绣香囊，并佩一双，以遗敬伯。敬伯报以牙火笼、玉琴轸。女郎怅然不忍别，且曰："深闺独处，十有六年矣。邂逅旅馆，尽平生之志，盖冥契，非人事也。"言竟便去。敬伯船至虎牢戍，吴令刘惠明者，有爱女早世，舟中亡卧具，于敬伯船获焉。敬伯具以告，果于帐中得火笼、琴轸。女郎名妙容，字雅华，大婢名春条，年二十许，小婢名桃枝，年十五，皆善弹箜篌及《宛转歌》，相继俱卒。①

女郎共唱了八曲，"敬伯唯忆二曲"。我们看到《乐府诗集》收录了两首《宛转歌》古辞：

月既明，西轩琴复清。寸心斗酒争芳夜，千秋万岁同一情。歌宛转，宛转凄以哀。愿为星与汉，光影共徘徊。

悲且伤，参差泪成行。低红掩翠方无色，金徽玉轸为谁锵。歌宛转，宛转情复悲。愿为烟与雾，氛氲对容姿。②

曲辞哀婉缠绵正与未了人鬼情唇吻遒会，大体可以看成一个艺术整体，也许在流传过程中古辞与本事珠联璧合，相得益彰。

《宛转歌》本事究竟出自何处并不确切，据《太平御览》卷577引《晋书》：

王敬伯，会稽余姚人。洲渚中，升亭而宿。是夜月华露轻。敬伯鼓琴，感刘惠明亡女之灵，告敬伯，就体如平生，从婢二人。敬伯抚琴而歌曰："低露下深幕，垂月照孤琴。空弦益宵泪，谁怜此夜心。"女乃和之曰："歌宛转，情复哀，愿为烟与雾，氛氲同共怀。"③

又，《事类赋》卷11引《世说》，内容大致与《晋书》相同。但其文献

① 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，琴曲歌辞四，第872－873页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，琴曲歌辞四，第873页，北京，中华书局，1979。

③ 李昉等编《太平御览》，第577卷，第2604页，北京，中华书局，1960。

来源具有多种文本共存的情况，这本身表明《宛转歌》自魏晋以来已广为流传。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》卷21《王敬伯刘妙容歌诗》云："或谓出《晋书》。或谓出《世说》。似王刘歌诗晋世已有记载。"① 不仅如此，我们从歌诗内容和体式来看，它与同时期的乐府歌诗也有着许多相似之处，大体属于魏晋六朝所流行的民歌一类。因而，笔者认为可以通过比较《宛转歌》与这一时期民歌的相同相近之处，来探讨它的音乐生成机制及其演艺唱奏形式等方面的艺术特点。

一、乐府歌诗伴随风俗故事而流传的演艺传统

乐府歌诗有着伴随风俗故事而流传的演艺传统，文人往往通过乐府古题拟作再现乐府诗本事。我们看到《乐府诗集》"琴曲歌辞"《宛转歌》的主题与晋世志怪小说中所经常表现的人鬼相会、人神恋爱等有着相同之处。如《搜神记》中《紫玉》写韩重与紫玉之魂冥契相会，《续齐谐记》中《清溪庙神》写赵文韶与青溪小姑人神恋爱。在以上这些故事中往往也穿插男女赠答，表露爱慕情怀的歌诗。具体来说，《搜神记》中韩重《紫玉歌》：

> 吴王夫差小女名玉，悦童子韩重。韩重乃学于齐鲁之间。临去，属其父求婚。王怒不与，女玉结气亡，葬阊门之外。重三年归，闻其死，哀恸。至玉墓所，玉忽见，重与言，乃左顾宛颈而歌曰："南山有乌，北山张罗，志欲从君，谗言孔多。悲结成疾，没命黄垆，命之不造，冤如之何。羽族之长，名为凤凰。一日失雄，三年感伤。故见鄙姿，逢君辉光，身远心近，何曾暂忘。"②

《续齐谐记》中《繁霜歌》（《青溪小姑曲》）：

> 会稽赵文韶，为东宫扶侍，坐清溪中桥，与尚书王叔卿家隔一巷，相去二百步许，秋夜嘉月，怅然思归，倚门唱《西夜乌飞》，其声甚哀怨。忽有青衣婢，年十五六，前曰："王家娘子白扶侍，

① 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗·晋诗》，第21卷，第1127页，北京，中华书局，1983。

② 李昉等编《太平御览》，第573卷，第2589页，北京，中华书局，1960。

闻君歌声，有门人。逐月游戏，遣相问耳。”时未息，文韶不之疑，委曲答之。亟邀相过。须臾女到，年十八九，行步容色可怜，犹将两婢自随。问家在何处，举手指王尚书宅曰：“是，闻君歌声，故来相诣，岂能为一曲邪?”文韶即为歌《草生盘石》，音韵清畅，又深会女心。乃曰：“但令有瓶，何患不得水?”顾谓婢子，还取箜篌，为扶侍鼓之。须臾至，女为酌两三弹，泠泠更增楚绝。乃令婢子歌《繁霜》，自解裙带系箜篌腰，叩之以倚歌。歌曰：“日暮风吹，叶落依枝，丹心寸意，愁君未知!”“歌繁霜，侵晓幕，何意空相守，坐待繁霜落!”歌阕，夜已久，遂相伫燕寝，竟四更别去。脱金簪以赠文韶，文韶亦答以银椀白琉璃匕各一枚。既明，文韶出，偶至清溪庙歇，神座上见椀，甚疑而悉委之，屏风后则琉璃匕在焉，箜篌带缚如故。祠庙中惟女姑神像，青衣婢立在前。细视之，皆夜所见者，于是遂绝。当宋元嘉五年也。①

以上《紫玉歌》、《西夜乌飞》、《草生盘石》、《繁霜》等歌诗都是在男子神遇佳人、奏乐唱和的音乐情境下演唱的。《乐府诗集》中存录的《宛转歌》不仅在演艺机制上与之接近，歌辞体式也完全一致。如“歌宛转，宛转凄以哀。愿为星与汉，光影共徘徊”与“歌繁霜，繁霜侵晓幕。伺意空相守，坐待繁霜落”，都用三五五五、隔句押韵的体式结构。可见，它们很有可能是在相同风俗习惯及演唱传统下形成的系列歌诗作品。

魏晋以来志怪小说中多记载神仙鬼怪奏乐和歌，其中许多故事形成了乐府古题以及古辞本事。后人在乐府诗整理过程中存录了大量这类曲辞，明梅鼎祚《古乐苑》卷 52 专录六朝鬼歌曲辞和谣语，并认为“鬼歌诗者，斯为志怪述异耳”。② 可见，此类歌诗在文体功能上与志怪小说相似，它们很有可能产生于同一种民俗审美心理，并伴随着志怪故事而广泛流传。我们看到传唱鬼歌的民间风俗在吴地尤盛，如《乐府诗集》“清商曲辞”《子夜歌》、《懊恼歌》等吴声歌曲都传为鬼怪神灵所歌。《晋书》卷 23 ：

---

① 吴均《续齐谐记》，见陶宗仪《说郛三种》，第 115 卷，第 5300 页，上海，上海古籍出版社，1988。

② 梅鼎祚《古乐苑》，第 52 卷，影印文渊阁四库全书本，第 1395 册，第 540 页，上海，上海古籍出版社，2003。

> 《子夜歌》者……孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼歌《子夜》，则子夜是此时以前人也。①

《太平御览》卷573引《续搜神记》：

> 庐江杜谦为诸暨令，县西山下有一鬼，长三丈，着赭布裤布褶，在草中相张。又脱褶掷草上，作《懊恼歌》，百姓皆看之。②

以上这些鬼歌故事都发生于吴地：琅邪，指东晋大兴三年（320）侨置的江左琅琊，在江乘县南，治所在金城（今江苏句容县北）；庐江在今安徽庐江西南；诸暨在今浙江省中部偏北。据《续齐谐记》记载《宛转歌》本事，也是王敬伯“休假还乡，过吴”与女郎冥契相会，后敬伯船至虎牢（今河南汜水县），得知原来相遇的女子是“吴令刘惠明”早世的爱女妙容。可见，吴地有以鬼歌表现男女恋情的民歌风俗。采集、润色和拟作这类歌曲表现了当时社会民众喜好怪异和艳情的生活情趣。《宛转歌》很有可能与《子夜歌》、《懊恼歌》等吴声歌曲一样源于吴地鬼歌的民间风俗。

古辞及本事的流传影响到后代文人乐府诗拟作，郭茂倩《乐府诗集》于《宛转歌》题解中称：“唐李端又有《王敬伯歌》，亦出于此。”并收录其歌辞：

> 妾本舟中客，闻君江上琴。君初感妾叹，妾亦感君心。遂出合欢被，同为交颈禽。传杯唯畏浅，接膝犹嫌远。侍婢奏箜篌，女郎歌宛转。宛转怨如何，中庭霜渐多。霜多叶可惜，昨日非今夕。徒结万里欢，终成一宵客。王敬伯，渌水青山从此隔。③

唐人李端的这首《王敬伯歌》在体式结构上并未采用《宛转歌》古辞三、五、七言参差错落的句式，而是重在以歌女的口吻叙写王敬伯与女

---

① 房玄龄等《晋书》，第23卷，第716页，北京，中华书局，1974。

② 李昉等编《太平御览》，第573卷，第2589页，北京，中华书局，1960。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，琴曲歌辞四，第875页，北京，中华书局，1979。

郎悲剧性的爱情故事，再现《宛转歌》的乐府古题意义。诗中多用叙述笔法写琴歌本事，如以“侍婢奏箜篌，女郎歌宛转”一句写《宛转歌》本事中的唱奏场面。用比兴手法含蓄地刻画内心世界，如以“中庭霜渐多，霜多叶可惜”，借树叶禁不住风霜吹打的意象，暗示弱小的生命格外值得怜惜。采用相和歌中和声的结构形式结束全篇，如“王敬伯，渌水青山从此隔”，以自然意象的山水之遥为离别之人爱情的见证，凝重感伤、凄婉欲绝。

从文本叙事模式上来说，相对而言，李端《王敬伯歌》以叙事为主，歌诗涵盖了整个故事情节，相当于《宛转歌》的本事演绎，歌诗与本事各自独立。而《宛转歌》古辞是其本事的组成部分，起到抒发人物情感的作用。作为一个艺术整体，古辞和本事很有可能同时流传。可以说，李端《王敬伯歌》是在《宛转歌》本事基础上产生的乐府诗拟作，它具有传诵乐府古题的意义。其创作方式在唐代非常流行，如元稹《听庾及之弹〈乌夜啼引〉》：“君弹《乌夜啼》，我传乐府解古题。”[①] 即是说自己以乐府诗写乐曲《乌夜啼》古题本事，载事始末，传解乐府古题。这种情况进一步表明乐府歌诗很有可能伴随着风俗故事而流传，乐府诗本事影响到同题乐府诗拟作。

总而言之，从以上对《宛转歌》古辞和李端《王敬伯歌》的分析中，我们可以看到《宛转歌》本事很有可能是在晋世志怪之风的影响下，人们对当时民间流行歌曲音乐背景的附会。在流传过程中，以鬼怪故事附会歌诗，渲染传奇气氛或者以歌诗表现故事中人物感情，构成志怪小说中的抒情部分，从而形成同主题故事和歌诗相辅相成的体式结构。这大概是魏晋六朝流行的文学风尚，并成为这类乐府歌诗及志怪小说的传播体例。从乐府诗传播和接受的角度来说，故事的神奇怪诞迎合了大众趋奇好异的心理，同时也促成了歌诗的广泛流传。这种歌诗伴随故事而流传的艺术模式值得关注，直到唐代长篇叙事诗与传奇小说风行，如陈鸿《长恨传》与白居易《长恨歌》，白行简《李娃传》与元稹《李娃行》，元稹《莺莺传》与李绅《莺莺歌》等，同主题传奇小说和叙事诗并行的创作风气成为人们的叙写自觉，实际上也形成了一种独特的民间文艺形式。在一定程度上，魏晋以来乐府歌诗伴随风俗故事而流

---

① 彭定求等《全唐诗》，第 404 卷，第 4510 – 4511 页，北京，中华书局，1960。

传的演艺传统可以视作渊薮。

二、《宛转歌》诗中表现的乐歌因素

通过前文对《宛转歌》内容的分析，我们认为它大概流传于魏晋六朝时期。从《续齐谐记》、《晋书》等对其唱奏形式的描述以及《乐府诗集》中《宛转歌》的体式结构来看，它在音乐形式上与魏晋以来民间的流行乐歌也有着密切的关系。这一时期民间音乐的形式先后有相和歌和清商乐。

据《宋书·乐志》："相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。"① 相和歌是在汉代民间"街陌谣讴"的基础上发展而来的唱奏方式。西晋亡后，从东晋自隋，由南方民间谣讴吴声、西曲等发展起来的清商乐大为盛行。汉魏西晋的一部分相和旧曲被清商乐所吸收，成为其重要的组成部分。隋唐时，清商乐改称清乐而继续流传。它们都属于清乐系统，在乐章结构上有一些基本相似的地方。如相和歌中分"解"的段落结构，形成不同的乐章。吴歌西曲在音乐结构上除主体部分外，还有"和"声与"送"声。这实际上都是对歌曲中音乐单元的划分。《乐府诗集》卷26论述"相和歌辞"时说："所谓清商正声，相和五调伎也。凡诸调歌词，并以一章为一解。"② 据杜佑《通典》"唯弹琴家犹传楚、汉旧声及清调、琴调，蔡邕五弄、楚调四弄调，谓之九弄，雅声独存。"③ 可知，自汉魏以来有不少相和乐曲移置为琴曲而流传。《初学记》卷16据《琴历》录河间杂弄二十一章曰：

> 琴曲有《蔡氏五弄》、《双凤》、《离鸾》、《归风》、《送远》、《幽兰》、《白雪》、《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》、《清调》、《大游》、《小游》、《明君胡笳》、《广陵散》、《白鱼叹》、《楚妃叹》、《风入松》、《乌夜啼》、《楚明光》、《石上流泉》、临汝侯子安之《流澌涸》、《双燕离》、《阳春弄》、《说人弄》、《连珠弄》、《中

---

① 沈约《宋书》，第21卷，第603页，北京，中华书局，1974。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，相和歌辞一，第376页，北京，中华书局，1979。

③ 杜佑《通典》，第146卷，第761页，北京，中华书局，1984。

挥清》、《畅志清》、《蟹行清》、《看客清》、《便僻清》、《婉转清》。①

其中，《婉转清》很可能就是清调《宛转歌》。在《乐府诗集》所收录的“琴曲歌辞”中，《宛转歌》在很大程度上反映了汉魏以来相和歌和清商乐的唱奏形式和艺术特点。

《宛转歌》的乐句结构在唱奏形式上体现了与相和歌相一致的音乐特点。《续齐谐记》中描写了其诗乐合奏的场面：婢女弹箜篌，“作《宛转歌》”。女郎妙容以金钗“扣琴弦而和之”。可见，《宛转歌》的唱奏特点是歌者用金钗扣琴弦，击节鼓为节奏型，与丝弦乐器相应和，应该属于典型的相和歌形式。同时，我们把《宛转歌》古辞和后人同题同体乐府诗拟作放在一起比较对照，也很容易发现它们具有明显的相和歌体式结构特点，如下表所示：

晋刘妙容《宛转歌》

（唱）月既明，西轩琴复清。寸心斗酒争芳夜，千秋万岁同一情。	（和）歌宛转，宛转凄以哀。愿为星与汉，光影共徘徊。
（唱）悲且伤，参差泪成行。低红掩翠方无色，金徽玉轸为谁锵。	（和）歌宛转，宛转情复悲。愿为烟与雾，氛氲对容姿。

唐郎大家宋氏《宛转歌》（一作崔液诗）②

（唱）风已清，月朗琴复鸣。掩抑非千态，殷勤是一声。	（和）歌宛转，宛转和且长。愿为双鸿鹄，比翼共翱翔。
（唱）日已暮，长檐鸟应度。此时望君君不来，此时思君君不顾。	（和）歌宛转，宛转那能异栖宿。愿为形与影，出入恒相逐。

① 徐坚《初学记》，第16卷，第386页，北京，中华书局，2004。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，琴曲歌辞四，第874页，北京，中华书局，1979。

唐刘方平《宛转歌》①

（唱）星参差，月二八，灯五枝。 黄鹤瑶琴将别去，芙蓉羽帐惜空垂。	（和）歌宛转，宛转恨无穷。 愿为波与浪，俱起碧流中。
（唱）晓将近，黄姑织女银河尽。 九华锦衾无复情，千金宝镜谁能引。	（和）歌宛转，宛转伤别离。 愿作杨与柳，同向玉窗垂。

首先，《宛转歌》的名称由和声"歌宛转"三字而来，歌辞中重复出现"歌宛转，宛转×××"，这也是《宛转歌》中的主要声调。《续齐谐记》、《世说》、《晋书》等文献记载中"女郎和之"的部分大致相同。可见，《宛转歌》主要音乐旋律就是其中"和之"的部分，即"歌宛转，宛转情复悲。愿为烟与雾，氛氲对容姿"。和的部分"歌宛转"反复出现在各章中，其位置和语汇都非常相近，后人拟作乐府古题《宛转歌》的字数和句数基本一致，表明《宛转歌》有着乐曲曲调的意义，可以表示同一曲调名称。这与南朝清商乐调名大多来自和声的现象一致。如"清商曲辞"《采莲曲》，和云："采莲归，渌水好沾衣。"②《金丹曲》和云："金丹会，可怜乘白云。"③《采莲曲》和云："采莲渚，窈窕舞佳人。"④《方诸曲》和云："方诸上，可怜欢乐长相思。"⑤

其次，《宛转歌》的体式结构体现了相和歌分段的曲式结构。一般来说，相和歌的正式乐曲分为引、曲、大曲三类。引，即引子，一般没有歌唱，仅用笛或弦乐器演奏。曲，即中小型乐曲，大都是声乐曲。大曲，是大型乐曲，一般是歌舞曲。《宛转歌》大致属于"曲"一类。在

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，琴曲歌辞四，第874页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第50卷，清商曲辞七，第729页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第51卷，清商曲辞八，第745页，北京，中华书局，1979。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第50卷，清商曲辞七，第727页，北京，中华书局，1979。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第51卷，清商曲辞八，第745页，北京，中华书局，1979。

相和歌中，乐曲均由若干“解”组成。在歌辞中，解相当于乐段，曲辞通过句末押韵形成相当于乐曲“解”的单位结构，一韵则为一个音乐单位，含一句或几句。曲辞句尾落音的韵部选择和韵位转换往往应合歌节节奏以及曲式旋律的转换和再现。换句话说，歌诗通过押不同的韵部而形成曲辞不同段落的乐章。每一曲调，在韵位疏密、韵字字声上都有相对稳定的特点，由此表现出乐曲音乐旋律的基本形式，以及舒缓、急促等不同声情的音乐风格。

我们注意到，“琴曲歌辞”《宛转歌》古辞在声律运用上通过押两组韵脚，从而形成相对独立的上、下两个音乐单元。如“歌宛转”以前的曲辞，韵脚为“清”、“情”下平声押庚韵，“歌宛转”以后的曲辞，韵脚为“哀”、“徊”上平声押灰韵。同题作品，唐郎大家宋氏（一作崔液诗）《宛转歌》，前为“清”、“鸣”、“声”下平声押庚韵，后为“长”、“翔”下平声押阳韵。第二首，前为“暮”、“度”、“顾”去声押遇韵，后为“宿”、“逐”入声押屋韵。刘方平《宛转歌》，前为“差”、“枝”、“垂”上平声押支韵，后为“穷”、“中”上平声押东韵。第二首，前为“尽”、“引”上声押轸韵，后为“离”、“垂”上平声押支韵。可见，每一首歌辞都可以明显分成两个部分。曲辞大致为隔句押韵，“歌宛转”以上的曲辞押平声韵居多，乐曲风格表现为舒缓悠扬，和声部分大多押仄声韵，急促响亮。不同乐章中“歌宛转”复沓重迭，同一乐章中“歌宛转”下句首字蝉联上句之尾，各章复施其法。据《续齐谐记》称“歌凡八曲。敬伯唯忆二曲”，可知，《宛转歌》是由八个乐章组成的。所存两首曲辞字数、句数相同，表明这八个乐章属于同一旋律节拍的重复。以上这些情况都体现了《宛转歌》类似于相和歌的乐章结构。

不仅如此，《宛转歌》也具有相和歌分段的音乐结构特点，《乐府诗集》卷33“为晋乐所奏”的“相和歌辞”《苦寒行》即是分有六解的乐章：

> 北上太行山，艰哉何巍巍！太行山，艰哉何巍巍！羊肠阪诘曲，车轮为之摧。（一解）树木何萧瑟，北风声正悲。何萧瑟，北风声正悲。熊罴对我蹲，虎豹夹道啼。（二解）溪谷少人民，雪落何霏霏。少人民，雪落何霏霏。延颈长叹息，远行多所怀。（三解）我心何怫郁，思欲一东归。何怫郁，思欲一东归。水深桥梁绝，中

道正徘徊。（四解）迷惑失径路，暝无所宿栖。失径路，暝无所宿栖。行行日以远，人马同时饥。（五解）担囊行取薪，斧冰持作糜。担囊行取薪，斧冰持作糜。悲彼《东山诗》，悠悠令我哀。（六解）①

对比“相和歌辞”《苦寒行》乐章结构与“琴曲歌辞”《宛转歌》，有如下几点值得注意：

1. 《苦寒行》共六解，每解中押同一组韵，不同解的韵脚或有变换。每一解句数、字数相同，相当于同一音乐旋律的再现。现存《宛转歌》两首曲辞体式也完全相同，可见，也是同一曲调的重复，从所存的歌诗亦能推想其他六曲的唱法。

2. 同一乐章中《苦寒行》前五解，重复首句三字、次句全句，形成错落的三、五言结构。《宛转歌》“和”的部分“歌宛转，宛转凄以哀”情况与之相近。各章重唱部分音位一致，且有定句、定字。实际上体现了同一旋律反复歌唱，并在特定位置上对字数、字声有所要求的音乐结构特点。受到音乐曲式的影响，曲辞随着不同乐句旋律、节拍的变化呈现出参差不齐的长短句句式特点。

3. 在关键位置上歌诗字声配合音乐旋律高下升降，在音乐及声情吃紧处，采用富有表现力的字声节奏，以求协律动听，配合抒情高潮。相对于本辞而言，乐歌《苦寒行》每一乐章中重复首句，即是乐工根据乐曲旋律增补的，是合于乐曲体式的曲辞结构。同样，在《宛转歌》中“歌宛转，宛转×××”在特定位置反复出现，不仅给听者深刻的印象，而且能形成倾听过程中的审美期待，使得整个歌诗表现出流丽婉转、回味无穷的音乐风格。

以上是对《乐府诗集》中所录同题同体《宛转歌》的体式分析，如果我们进一步从相和歌分“解”的乐歌形式来看，不仅同题同体的《宛转歌》体现了相和歌的体式特点，即是在唐李端《王敬伯歌》中也表现了相和歌的音乐特点。《乐府诗集》卷26在论述“相和歌辞”解曲结构时引王僧虔的说法：“古曰章，今曰解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，相和歌辞八，第838页，北京，中华书局，1979。

多少，犹诗《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也。”① 可见，叙事诗与声诗结合也是魏晋以来街陌谣讴的流传形式。如《宋书·乐志》卷21保存的为“晋乐所奏”的《艳歌何尝行》古辞（五解）：

（艳歌）何尝快独无忧？但当饮醇酒，炙肥牛。（一解）
长兄为二千石，中兄被貂裘。（二解）
小弟虽无官爵，鞍马驱驱，往来王侯长者游。（三解）
但当在王侯殿上，快独摴蒱六博，对坐弹棋。（四解）
男儿居世，各当努力；蹙迫日暮，殊不久留。（五解）

（趋曲）少小相触抵，寒苦常相随，忿恚安足诤，吾中道与卿共别离。约身奉事君，礼节不可亏。上惭沧浪之天，下顾黄口小儿。

（和）奈何复老心皇皇，独悲谁能知！②

此诗下有注文：“少小”下为趋曲，前为艳。这里的“艳”、“趋”都指的是相和大曲的音乐段落。在曲体结构中正像王僧虔所描述的一样，“诗叙事，声成文”，“志尽于诗，音尽于曲”即通过艳歌部分的叙事讲述故事情节，通过趋曲部分的抒情表现人物感情，形成叙唱结合的演艺特点。同样，李端《王敬伯歌》也采用“先诗而后声”的体式结构来表现乐府主题：

妾本舟中客，闻君江上琴。（下平声侵韵）
君初感妾叹，妾亦感君心。（下平声侵韵）
遂出合欢被，同为交颈禽。（下平声侵韵）

传杯唯畏浅，（上声元韵）
接膝犹嫌远。（上声元韵）
侍婢奏箜篌，女郎歌宛转。（上声元韵）

宛转怨如何，（下平声歌韵）

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，相和歌辞一，第376－377页，北京，中华书局，1979。

② 沈约《宋书》，第21卷，第620页，北京，中华书局，1974。

中庭霜渐多。（下平声歌韵）

霜多叶可惜，（入声陌韵）
昨日非今夕。（入声陌韵）
徒结万里欢，终成一宵客。（入声陌韵）
王敬伯，（入声陌韵）
渌水青山从此隔。（入声陌韵）①

我们通过《王敬伯歌》韵脚的分析不难看到《王敬伯歌》与相和大曲《艳歌何尝行》在体式结构上非常相似。《王敬伯歌》前半部分是押平声韵和上声韵，句式齐整，形成相当于“艳歌”的叙事单元。中间抒情部分转为押入声韵。前后形成类似于相和歌“艳歌”与“趋曲”两大段男女对唱的歌辞结构。最后“王敬伯，渌水青山从此隔”完全不同于前面的五言句式，呼唤的声辞语气，相当于相和歌中的和声。由此可见，李端《王敬伯歌》虽不同于刘方平等人同题同体的《宛转歌》拟作，但也采用了相和歌分段的音乐单元结构。可以说《王敬伯歌》与《宛转歌》属于同一音乐体系。

第三，《宛转歌》体现了相和歌唱和的音乐形式。相和歌的主要来源是街陌谣讴，互相唱和是其最初的演艺形式。即两人交替歌唱，或用问答方式，或用接续等方式。所用曲调，或相同或不同。在吴歌西曲中，男女对唱也是清商乐常见的表现形式。相和歌中分“解”的乐段结构在后来清商乐中则大多以“和声”和“送声”等帮腔形式保留下来。如《西乌夜飞》，《乐府诗集》卷49引《古今乐录》：“《西乌夜飞》者……歌和云：‘白日落西山，还去来。’送声云：‘折翅乌，飞何处，被弹归。’”② 又据《乐府诗集》卷26：“吴声、西曲前有和，后有送。”③《西乌夜飞》曲辞每首四句，“和声”可以安排在第二句之后，“送声”则安排在尾句之后，这样恰好形成男女二人二重唱：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，琴曲歌辞四，第875页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第49卷，清商曲辞六，第722页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，相和歌辞一，第377页，北京，中华书局，1979。

唱：日从东方出，团团鸡子黄。

和：白日落西山，还去来。

唱：夫归恩情重，怜欢故在傍。

送：折翅乌，飞何处，被弹归。

乐歌中的和、送声与歌词的交替演唱实际上构成了歌曲的对唱形式。据《晋书》记载，《宛转歌》的唱奏形式与西曲《西乌夜飞》的唱和一样：

> 王敬伯抚琴而歌："低露下深幕，垂月照孤琴。空弦益宵泪，谁怜此夜心。"女郎和之："歌宛转，情复哀，愿为烟与雾，氛氲同共怀。"①

王敬伯"抚琴而歌"，然后，"女郎和之"，这显然属于两人对唱的形式。曲辞中，一人唱齐整的五言韵语，一人和节奏明显不同的杂言曲辞。虽采用不同曲调对唱，歌曲却呈现出相互配合的艺术效果，实际上体现了《宛转歌》分段的曲式结构以及男女对歌的唱奏形式。

最后，从《乐府诗集》所录《宛转歌》曲辞的声情、声律来看，《宛转歌》的乐歌风格同于清丽缠绵的南朝情歌。以清新浅近的语言，表现真挚细腻的感情："愿为星与汉，光影共徘徊"、"愿为烟与雾，氛氲对容姿"，含蓄地传达出内心真切的情思，绮丽柔弱，哀感顽艳。在句式结构上，用长短句，参差错落。在声律运用上，隔句换韵，摇曳多姿。且运用了民歌中常见的重复、顶针等修辞法，复沓重迭的"歌宛转"似余音袅袅，声情摇曳，余味无穷。"歌宛转"下句中首字蝉联上句之尾，一章之中，节拍吃紧而缠绵委折，各章复施其法，极尽声文之妙，续续相生的情思，形成回环婉转的旋律。《续齐谐记》称《宛转歌》表现的艺术效果是"意韵繁谐"。即是说乐曲抒情旋律起伏跌宕而又归于和谐浑涵的特点。我们仅仅从涵咏之中，便能感觉到其歌辞配合音乐旋律所产生的协律动听的艺术效果，可见此言不虚。

总而言之，魏晋以来同题同体的《宛转歌》体现了传统相和歌、清商乐的曲式结构，唐李端的《王敬伯歌》以韵语的形式再现了乐府古题

① 李昉等编《太平御览》，第577卷，第2604页，北京，中华书局，1960。

《宛转歌》本事，在体式上也采用了相和歌分段叙事、抒情的结构。其中，还有江总七言歌行体《宛转歌》和张籍五言抒情诗《宛转行》，俱婉转哀艳、骈丽清新，这些曲辞在声韵风格上都与《宛转歌》古辞有着相同的情调意趣。所以，可以说《宛转歌》是乐府琴歌中具代表性的音乐曲调，在音乐风格以及曲辞题材、体裁、主题、情调等不同方面影响了后代文人乐府诗拟作。

作者简介：周仕慧，女，1980 年 9 月生，湖南益阳人。2008 年于北京师范大学获博士学位，现为西北农林科技大学人文学院副教授，主要从事乐府诗研究。独立完成北京市哲学社会科学规划项目和北京市教委重点项目“《乐府诗集》”子课题“琴曲歌辞研究”。

唐代乐府诗研究论著索引（中）

◇梁海燕
（北京，北京大学中文系，100871）

李 白

李白乐府探源/詹锳//（詹锳著）《李白诗论丛》，作家出版社，1957.76～104

关于李白的《梁园吟》的创作年代问题/戊木//唐诗研究论文集，人民文学出版社，1959.145～149

李白的乐府民歌与形象思维/谢善继//华中师范大学学报（人文社会科学版），1978.02.55～63

从音乐角度看李白的乐府诗/胥树人//社会科学辑刊，1979.02.162～172

李白乐府诗中感事篇试探/周振甫//厦门大学学报（哲学社会科学版），1980.01.72～79

李白《长门怨》二首/陈邦炎//文史知识，1982.03.24

李白《独漉篇》发微/冯宇、李民//求是学刊（黑龙江大学学报），1983.01.92～94

太白乐府举隅/裴斐//国际政治学院学报，1983.01.53

"久相忆"、"望归难"非乐府诗题/石凌//西北大学学报（哲学社会科学版），1984.04.86

李白《笑歌行》、《悲歌行》真伪辨/王定璋//社会科学研究，1984.06.97～101

李白对乐府的继承与发展/赵怀德，赵晓霞//陕西师范大学学报（哲学社会科学版），1986.04.110～117

旧瓶装新酒，浓醇醉古今——试述乐府民歌对李白的影响/范周//辽宁广播电视大学学报（社科版），1987.01.40～42，33

太白乐府述要/裴裴//文史知识，1987.08.9～15

哲理与诗情的交融——说李白诗《日出入行》/钟元凯//文史知识,1987.08.30~31,29

李白《子夜吴歌》(其三)赏析/林东海//文史知识,1988.05.29~32

俊逸鲍参军——鲍照乐府诗对李白的影响/丘有舜//福建师大福清分校学报,1988 .01.54~60

李白的乐府诗/崔鹏//内蒙古电大学刊,1988.09.22~24

李白乐府革新成就一例/邓元煊//中国文学研究,1989.04.56~58

析李白《子夜吴歌》(秋歌)/浚洲//绥化学院学报,1989.02.45~46

论李白《梁园吟》创作的时间前往梁园的路线及其他/郑文//社科纵横,1990.04.31~36

李白与神话、乐府及民歌/鸿飞//社会科学研究,1990.02.115

谈李白乐府诗的思想内容/赵彩虹//内蒙古电大学刊,1991.08.34~36

谈李白乐府诗的艺术成就/胡思文//内蒙古电大学刊,1991.09.37~38

论李白乐府诗表现功能/(日)松浦友久;刘维沾译//辽宁大学学报(哲学社会科学版),1991.04.39~43,38

李白的乐府诗/杨志刚//江汉大学学报(社会科学版),1992 .01.108~109,105

李白《久别离》发微/房日晰//求索,1992.01.96~98

李白《猛虎行》、《草书歌行》新考/刘崇德//文学遗产,1992.03.69~73

李白乐府对前人乐府的继承发展/王春淑//祁连学刊,1993.02.67~76

李白《设辟邪伎鼓吹雉子班曲辞》解疑/张瑞君//文学遗产,1993.05.108~109

李白乐府论/傅如一//文学遗产,1994.01.25~33

浅论李白与鲍照的乐府诗/江秀玲//陕西教育学院学报,1994.02.31~35,封三

李白乐府论/魏晓虹//山西大学学报(哲学社会科学版),1994.02.57~62

李白诗歌与盛唐音乐/葛景春//文学遗产,1995.03.43~51

论李白乐府的复与变/葛晓音//文学评论,1995.02.5~13

论李白乐府《杨叛儿》与“女神崇拜”/吕美生//复旦学报(社会科学版),1995.02.88~92,98

李白《北风行》再议/荆立民//临沂师专学报,1996.02.69~74

字字关情、含蓄绵致——读李白的《玉阶怨》诗/林国爽//语文月刊,1996.04.19

略论李白乐府诗的特色/郭其云//广西社会科学,1996.02.104~107

论李白边塞诗中的英雄主义与反战倾向/孟修祥//祁连学刊,1996.1.94~101

论李白的边塞诗/苏华//新疆大学学报(社会科学版),1997.02.72~74

诗成缘何泣鬼神?——李白《乌栖曲》读后/刘宁//文史知识,1999.06.29~32

明亮,所以美丽——读李白《杨叛儿》/檀作文//文史知识,2000.12.28~31

李白乐府诗的章法/陈海燕//广东教育学院学报,2000.02.45~48

李白古题乐府诗创作演进轨迹/赵立新//零陵师范高等专科学校学报,2000.01.50~55

文人拟作与民间创作的合与分——略论李白对乐府发展的贡献/汤明//唐都学刊,2000.01.36~40

太白的乐府小诗与词的关系/李翰//古典文学知识,2001.03.122~126

李白歌行特征论——兼论歌行的诗体定义与形式特点/马承五//华中师范大学学报(人文社会科学版),2002.06.61~66,139

论李白乐府歌行“奇变”与“雄放”风格/彭善友//呼兰师专学报,2003.01.27~30

浅论李白边塞诗中的民族观念/徐兴菊//乐山师范学院学报,2003.03.21~25

李白乐府诗研究综述/王立增//云南艺术学院学报,2003.02.29~33

唐代古题乐府诗的拟与变/赵俊波//唐都学刊,2003.01.21~23

李白乐府的类型化与个别化/蓝旭//山东师范大学学报(人文社会科学版),2004.02.57~63

论李白乐府诗的戏剧因素/张海沙、马茂军//中国文学研究,2004.03.36~40

论李白的边塞诗/张瑞君//太原师范学院学报(社会科学版),2004.04.93～96

规矩在我 恣意纵横——论李白乐府诗的自由性/贾丹丹//洛阳师范学院学报,2005.04.53～56

试论李白乐府诗歌的思想风格/郭其云//武警学院学报,2005.06.69～72

"慷慨任气,磊落使才"——试论鲍照与李白乐府诗之共同处/江秀玲、韩承红//陕西教育学院学报,2006.01.50～53,121

仿效旧题 开拓创新——谈李白以乐府旧题而作的五绝/金启华、金小平//古典文学知识,2006.03.11～14

论李白乐府兴寄的形式表现/李云琦//山东科技大学学报(社会科学版),2007.01.88～91

论李白乐府的美感特质/李云琦//江汉大学学报(人文科学版),2007.02.80～82

论李白乐府诗的历史内容/杨立群//榆林学院学报,2007.03.56～60

李白乐府中代言诗管窥/赵彩娟//阴山学刊,2007.03.39～41,59

论李白七言歌行气势的形成/赵丽萍//晋中学院学报,2007.05.43～45

七言歌行的体式与李白歌行的特征/汤华泉//学术研究,2007.05.133～138

试论李白乐府诗与曲子词创作之关系/刘尊明//文学遗产,2007.06.47～53

乐府旧题 宫怨精品——李白《玉阶怨》赏析/张永芳//古典文学知识,2007.02.13～16

李白古题乐府曲辞举隅——以《长相思》为例/吉文斌//重庆社会科学,2007.08.44～47

《蜀道难》

李白《蜀道难》本事说/詹锳//(詹锳著)《李白诗论丛》,作家出版社,1957.25～36

《蜀道难》说/俞平伯//文学研究集刊,人民文学出版社,1957.第5册

谈李白的《蜀道难》/王运熙//光明日报,1957.2.17

《蜀道难》的寓意及写作年代辨/樊兴//文学遗产增刊(作家出版社),1958.06.169～178

综论李白《蜀道难》的作意问题/梁超然//广西民族学院学报(哲学社会科学版),1979 .02. 19 ~25,38

"李白《蜀道难》,羞为无成归"——《蜀道难》主题异说/乔长阜、黄志洪//江苏大学学报(高教研究版),1979.02.68 ~70

谈《蜀道难》的思想与技巧——小议《蜀道难》的主题/许可权//江苏大学学报(高教研究版),1979 .04.73 ~76

一首奇之又奇的古诗——读李白的《蜀道难》/任朝第//宝鸡文理学院学报(社会科学版),1980.01.91 ~97

《蜀道难》琐语/屈守元//四川师范大学学报(社会科学版),1980 .01.55 ~58

《蜀道难》新探/安旗//西北大学学报(哲学社会科学版),1980.04.59 ~63

山水同辉 风采迥异——谈李白《蜀道难》与王维《山居秋暝》的不同艺术风格/郭秀彦、王鲁一执笔//山东师范大学学报(人文社会科学版),1981 .01.37 ~39

《蜀道难》本事新考/聂石樵//北京师范大学学报(社会科学版),1980.03.20 ~25

读《蜀道难》琐记/陈一凡//江苏大学学报(高教研究版),1981 .01.3 ~4

《蜀道难》的思想内容是什么?——与安旗同志商榷/鲜述文//重庆师范大学学报(哲学社会科学版),1981.02.88 ~92

关于李白的《蜀道难》/王达津//社会科学研究,1981 .04.95 ~97,49

《蜀道难》中之"避"当释为"譬"/高云充//宁夏大学学报(人文社会科学版),1982.03.95,32

读《〈蜀道难〉新探》志疑/杨栩生//绵阳师专学报,1982.01.51

李白《蜀道难》中的"峨眉"考辨/孙顺霖//安阳师专学报,1982.04.66

名篇今译:《蜀道难》/裴斐//文史知识,1982.04.50

关于"噫吁口戏"/王兴华//杭州大学学报,1983.03.60

《蜀道难》新笺/安旗//光明日报,1983.5.17. ○3

说《蜀道难》的主题/柯昌贵//光明日报,1983.5.31. ○3

《蜀道难》主题新议/罗伏龙,黄焕勋//河池师专学报(桂),1983.02.42 ~47

擅奇古今的诗章——李白《蜀道难》论析/杨炳校//长江大学学报(社

会科学版),1983.01.103~111

试论李白《蜀道难》的思想性和艺术性/刘曦//惠州学院学报,1983.01.81~87

李白《蜀道难》中"峨嵋"辨释/孙顺霖//河南师范大学学报(哲学社会科学版),1983.02.72~74

综论李白《蜀道难》的作意问题——与俞平伯、聂石樵等同志商讨/梁超然//唐代文学论丛,陕西人民出版社(西安),1983.总2.156~165

《蜀道难》求是/安旗//唐代文学论丛,陕西人民出版社(西安),1983.总2.169~188

《〈蜀道难〉求是》质疑/周韵春//内蒙古大学学报(人文社会科学版),1984.02.57~67

《蜀道难》是李白在蜀地时的作品/康怀远//社会科学研究,1984.01.108~110

《蜀道难》非作于蜀地辨/朱德慈//社会科学研究,1984.05.109~111

《蜀道难》作年与主题思想质疑/姜光斗,顾启//呼兰师专学报(社科版),1984.01.60~64

谈《蜀道难》的政治寓意/赵德润//商丘师范学院学报,1985.02.86~91,136

略论《蜀道难》之有无寄托/袁宗一//宁夏大学学报(人文社会科学版),1985.02.65~70

我读《蜀道难》/安旗//中国古典文学鉴赏,1985.01

《蜀道难》探索/王辉斌//李白研究论丛,(成都)巴蜀书社,1987.第1辑

对《蜀道难》主题的不同见解/钟文//语文导报(杭州大学中文系),1985.10.17~18,11

《蜀道难》新辨/黄东黎//吉林师范大学学报(人文社会科学版),1985.04.26~30,37

《论李白的蜀道难》/王达津//唐诗丛考,上海古籍出版社,1986.1~6

蜀道莽苍,国步艰难——析李白《蜀道难》寓意/赵德润//信阳师范学院学报(哲社版),1986.03.68~73

《蜀道难》——天宝治乱转关的缩影/钟元凯//苏州科技学院学报(社会科学版),1986.02.62~65

"蜀道难"主题新探/罗伏龙//广西大学学报(哲学社会科学版),

1986.02.43～47

《蜀道难》别无寓意说补证/顾永华//湖州师范学院学报,1986.02.82～92

为李白的《蜀道难》进一解/易朝志//烟台师范学院学报(哲学社会科学版),1987.01.26～29

《〈蜀道难〉新笺》商榷——兼论诗歌寓意/黄圭//天府新论,1987.01.50～53

墨骑纵横飞霹雳,笔锋缥缈生云烟——李白《蜀道难》浅析/顾永华//湖州师范学院学报(人文科学版),1987.02.55～61

《蜀道难》无寓意而有价值/余福智//佛山科学技术学院学报(社会科学版),1987.03.37～43,36

释"蜀道难"的"难"字兼及词义主客观的相关性/刘如瑛//徐州师范大学学报(哲学社会科学版),1987.04.42～44

《〈蜀道难〉新笺》质疑/王启兴//天府新论,1987.05.71～75

借百步九折之险 发一唱三叹之慨——浅谈李白《蜀道难》的结构艺术/王庆堂//娄底师专学报,1988.03.67～69

李白《蜀道难》本义心解/华钟彦//河南大学学报(社会科学版),1989.02.38～43,55

李白《蜀道难》诗的一处异文/王骧//江苏大学学报(高教研究版),1990.02.13～14

从古蜀道看李白的《蜀道难》/刘刚//鞍山师范学院学报,1990.02.51～54

李白《蜀道难》写作时间、地点及其主题叙议/康怀远//宝鸡文理学院学报(社会科学版),1991.02.80～85

论李白《蜀道难》/丁毅//吉林师范大学学报(人文社会科学版),1991.02.68～72

李白《蜀道难》新论/丁毅//东北师大学报(哲学社会科学版),1991.03.60～63,78

"居安思危,防险戒逸"的诗箴——李白《蜀道难》主题新解/顾永华//晋阳学刊,1991 .04.96～102

李白《蜀道难》主题新探/李家祥//贵州民族学院学报(哲学社会科学版),1991.04.75～79

《蜀道难》主题新探/张秀传//中州学刊,1992 .06.107～109

李白《蜀道难》政治讽谕性探赜/袁宝玉//中国人民大学学报,1992.04.107~109

《蜀道难》的文学地理学解读/刘刚//社会科学辑刊,1993.06.148~150

李白《蜀道难》主题考辨/何文祯//天津师大学报(社会科学版),1994.03.61~66

李白《蜀道难》主题八说/天心//西北师大学报(社会科学版),1994.04.72

李白《蜀道难》主题评说/王辉斌//湖北电大学刊,1995.05.9~13

《蜀道难》研究的四种态势述评(1949—1993)/王辉斌//重庆三峡学院学报,1996.03.45~49

《蜀道难》研究述评(1949~1993)/王辉斌//黔东南民族师范高等专科学校学报,1996.04.12~15

警策心长,忧国情深——李白《蜀道难》主题新议/张光富//九江师专学报,1996.02.73~75,80

一首感慨仕途艰难的悲歌——谈李白《蜀道难》的主题/张学忠//牡丹江师范学院学报(哲学社会科学版),1997.04.29~30

古典诗歌的新鲜感——读李白《蜀道难》和袁枚《游栖霞寺望桂林诸山》/倪其心//文史知识,1999.08.33~38

《蜀道难》开篇叹词音义句读解/蒋向东//文史杂志,2000.03.50~52

李白《蜀道难》时空解读/张红运、铁丽芳//天中学刊,2001.04.42~44

李白《蜀道难》新解/何崝//文史知识,2001.07.32~37

《蜀道难》的写作年代和寓意/喻世华//重庆三峡学院学报,2002.01.39~41

李白《忆秦娥》、《蜀道难》的文化发生学阐释/魏传宪//绵阳师范高等专科学校学报,2002 .01.64~68

李白与盛唐山水诗——《蜀道难》再解读/谢思炜//北京工业大学学报(社会科学版),2002.04.43~47,62

浅析李白《蜀道难》一诗的主题/梁吉充//中共成都市委党校学报,2002.05.44~45

李白乐府诗歌《蜀道难》等三首同音重复的语言风格/黄英//北京化工大学学报(社会科学版),2003.02.44~47

略论李白《蜀道难》的演变过程——兼论《蜀道易》系列诗的政治意义/（日）高桥良行著、李寅生译//钦州师范高等专科学校学报，2003.01.35～40

李白《蜀道难》若干诗句解析/王晓辉//黑龙江农垦师专学报，2003.03.12～13

略论李白《蜀道难》的演变过程——兼论《蜀道易》系列诗的政治意义/（日）高桥良行//钦州师范高等专科学校学报，2003.01.35～40

论李白《蜀道难》的艺术特征及其生成根源/尚代荣//理论月刊，2004.08.110～112

《蜀道难》——"谪仙"送别友人的咏叹/冷卫国//语文建设，2004.12.28～29

《蜀道难》魅力新解/陈友康//名作欣赏，2005.02.48～52

唐诗《蜀道难》及英译文语气分析与语义功能等效翻译/李发根//西安外国语学院学报，2006.04.28～32

《蜀道难》的思归情结/徐明波、晋超//文史杂志，2007.04.38～39

《蜀道难》脱漏说补/崔俊娜//绵阳师范学院学报，2007.01.25～27

杜甫的"陇道难"与李白的《蜀道难》之比较/李宇林//天水师范学院学报，2007.01.10～15

《行路难》

忧国忧民的《行路难》/王伯兴//盐城师专，1983.03.81

激昂慷慨诉衷情——李白《行路难》第一首赏析/娄元华，谢国平//宁夏教育学院学刊，1984.01.32～33

卷舒灭现，发想无端——读李白《行路难》（其一）/邓魁英//自修大学（文史哲经专业），1984.02.13～14

李白为什么"行路难"？——读李白《行路难》札记/李泽民//语文月刊（广州），1985.7/8.33～34

李白《行路难》——读后/彭伯通//文史杂志，1988.04.18～19

李白《行路难》异解初探/吴祁仁//宁夏教育学院学报（社科版），1988.01.60～62，23

试论李白《行路难》三首的主题/徐扬尚//天中学刊，1989.02.18～21

《行路难》的"神仙观念"与海洋意识/吕美生//东方丛刊，1997.03.1～18

《静夜思》

说《静夜思》/周正举//徐州师范学院学报,1982.03.45

清水出芙蓉——李白《静夜思》浅析/彦均//武汉师院咸宁分院学报,1982.03.119

谈谈李白的《静夜思》/炳耀//殷都学刊,1982.03.45~47

说《静夜思》/张宏生//名作欣赏,1983.03.43

漫说《静夜思》/恭天纬//文史知识,1984.04.37~40

天仙口语,出水芙蓉——李白《静夜思》赏析/翟玉珂//朝阳师专学报(辽),1984.03.34~36

也谈"床前明月光"中之"床"/王晓祥//信阳师范学院学报(哲社版),1986.03.119~120

李白《静夜思》诗异议定谳/元亮//学语文,1989.02.42~43

床·井栏·辘轳架/朱鉴珉//北京师范大学学报(社科版),1989.05.111

四种《静夜思》文本比较论/王辉斌//名作欣赏,1993.05.87~89

李白的《静夜思》是摹仿之作/刘朝文//淮阴师范学院学报(哲学社会科学版),1994.03.35~36

李白《静夜思》考证——兼与张一民、王彩琴二先生商榷/孙宏亮//延安大学学报(哲学社会科学版),1998.02.71~74

李白《静夜思》的民俗学阐释——兼论乐府传播的民俗机制/宣炳善//民间文化,1998.02.60~66

论"床前明月光"的"床"/颜春峰,汪少华//中国典籍与文化,1998.04.72~75

李白《静夜思》"疑"字新解/杨绪银//中共济南市委党校济南市行政学院济南市社会主义学院学报,1999.04.97

重返结构:《静夜思》个案分析/王宾//中国比较文学,1999.02.16~35

李白的《静夜思》与《玉阶怨》/张福庆//文史知识,1999.08.39~44

也说"床前明月光"的"床"/陆业龙//荆门职业技术学院学报,2001.01.25~27

疑是明月照井栏——再读李白《静夜思》 傅业 惠州学院学报 2002.05.112

李白《静夜思》的三种美学意蕴 吕华明 江西社会科学 2003/02.109,110

《静夜思》中的二元对立/苏雅勤//社科纵横,2003.01.59,47

李白《静夜思》“床”字新解考释/姜同//黄河水利职业技术学院学报,2005.01.95~96,104

李白《静夜思》研究综述/胥洪泉//重庆社会科学,2005.07.47~50

不同文学理论视野下的《静夜思》/韩贺金,徐媛媛//重庆社会科学,2006.08.49~52

《将进酒》

李白《将进酒》系年/安旗//西北大学学报(哲学社会科学版),1981.04.19~23

李白《将进酒》赏析/安旗//诗探索,1982.04.212~216

试说《将进酒》的思想倾向/杨庆华//天津社会科学,1982.01.90~92

《将进酒》音义辨/刘宝和//今昔谈,1982.05.26

李白《将进酒》愁绪的引起与消释/胡亚明、严钊//长江大学学报(社会科学版),1986.01.91~94

一曲浩歌万古愁——李白《将进酒》赏析/靳极苍//名作欣赏,1992.01.84~88,20

何处觅诗魂——再谈《将进酒》/朱占虎,阚乃虎//芜湖师专学报(哲社版),1993.03.45~47

长醉不醒慨人生——李白《将进酒》简析/章晓军//中文自修,1995.03.44~45

“主人”究竟是谁?——谈李白的《将进酒》及对“主人”的不同理解/陈石林//唐山师范学院学报,1996.02.83

傲骨照神州、豪情传万代——谈李白《将进酒》的思想意义及艺术风格/张学忠、乔士新//牡丹江师范学院学报(哲学社会科学版)1999/02.29~31

李白《将进酒》创作时地考/朱恩义、贺金峰//开封大学学报,1999.03.44~48

《将进酒》的“将”应读“qiāng”/刘勇刚//江海学刊,2000.06.106

一回拈出一回新——重读李白《将进酒》/薛天纬//古典文学知识,2002.01.52~54

试论李白《将进酒》一诗的狂放美/段志西//渭南师范学院学报,2002.03.62~64

谈谈李白《将进酒》的乐感/王卉//徐州教育学院学报,2003.03.139

~140

《将进酒》:矛盾成就的诗篇/柯贵文//文史知识,2003.12.77~83

酒中寄予的心灵苦旅——李白、李贺诗歌《将进酒》对读/胡淑娟//湖州师范学院学报,2004.06.10~13

李白《将进酒》创作时地考/田留才//南阳师范学院学报,2004.08

从《将进酒》看"太白遗风"/魏娜//古典文学知识,2005.02.44~46

浅谈李太白的《将进酒》/冯进//武警工程学院学报,2005.03.79

《将进酒》的翻译对比研究/王静//河北理工学院学报(社会科学版),2005.04.148~150

论李白饮酒诗的文化意蕴/杨文榜//乐山师范学院学报,2005.04.13~16

从《将进酒》看唐代诗人李白纵酒狂放的深层社会原因/王恩全//沈阳农业大学学报(社会科学版),2006.01.154~156

李白《将进酒》中的"五花马"为何物?/马鸿雁//阜阳师范学院学报(社会科学版),2006.01.50~51

《长干行》

痴稚、热情的"长干女"(读李白《长干行》)/刘逸生//文史知识,1983.01.56

说《长干行》"绕床弄青梅"/王穆之//天津师专学报,1983.02.47

《长干行》"绕床弄青梅"句解/王穆之//唐代文学论丛,陕西人民出版社,1985.第六辑.223~227

试谈《长干行》的乐府精神和民歌手法/张辉成//甘肃教育学院学报(社会科学版),2002.第18卷专辑.43~45

《长干行·忆妾深闺里》作者探/王胜明//宜宾学院学报,2004.01.75~76

评庞德译李白名诗《长干行》/朱谷强//韩山师范学院学报,2004.04.102~105,116

《丁都护歌》

李白《丁都护歌》"芒砀"解/程千帆//南京师大学报(社会科学版),1979.02.77~81

李白《丁都护歌》散绎/傅庚生//今昔谈,1982.05.11

掩泪悲千古——说李白《丁都护歌》/潘裕民//安庆师范学院学报(社会科学版),1983.02.97~99

李白《丁都护歌》“石芒砀”解/赵翔//安顺师范高等专科学校学报，2005.02.17～18

《远别离》

去国远游的政治悲歌——李白《远别离》简析/安旗//名作欣赏，1982.05.47～49

李白《远别离》诗考释/朱金城//天府新论，1987.01.40～49

三入长安的惊世悲歌——李白《远别离》系年探微/康怀远//宝鸡文理学院学报（社会科学版），1993 .02.33～37 又载：人文杂志，1992.02.118～121

诗中“风骚”，自铸伟辞，超越古人——谈李白《远别离》一诗的艺术成就/胡丽萍//科技信息（科学教研），2007.22.222

《关山月》

李白《关山月》诗义证/詹锳，丁立群//天府新论，1988.05.78～80

李白《关山月》探微/顾绍炯//贵阳师范高等专科学校学报（社会科学版），1990.01.22～24，29

“意与山川同廓”——李白《关山月》的空间描写艺术鉴赏/王振汉//名作欣赏，1998 .02.70～71

千秋谜案，万代诗史—李白从军远征及其《塞下曲》《从军行》《关山月》等诗考/何树瀛//济宁师专学报，2001.05.10～15

拟古乐府的正与变——李白、陆游两首《关山月》对读/郑虹霓//皖西学院学报，2005.01.86～88

《上云乐》

《上云乐》探析/殷亚昭//汉中师院学报，1983.02.117～126

李白《上云乐》宗教思想探/刘阳//解放军外国语学院学报，1995.03.101～104

李白《上云乐》中的狮子形象/傅存良//中国比较文学，1996 .02.65～76

《天马歌》

李白《天马歌》系年辨微/康怀远//云梦学刊，1992 .01.56～58

李白的《天马歌》与中亚文化/（美）O·E·艾龙，葛景春译//祁连学刊，1992.02.83～88

李白《天马歌》赏析/杨永平//西北史地，1994 .03.28～32

《梁甫吟》

《梁甫吟》辨/李从军//社会科学研究,1985.03.88～92

李白《梁甫吟》诗写于渭滨石番溪考/康怀远//宁夏教育学院学报,1985.02.42～46

李白《梁甫吟》的创作时间/郑文//天府新论,1988 .06.87～90,96

李白《梁甫吟》辨析/王顺岐//渭南师范学院学报,1990 .01. 33～37,32

慷慨不平的悲歌——《梁甫吟》/孟全成、杨春季//教育科学论坛,2000.08.34

《公无渡河》

李白《公无渡河》新探/安旗//西北大学学报(哲学社会科学版),1983.02.36～39

李白《公无渡河》浅论/郑文//成都大学学报(社会科学版),1988.03、04 合辑.87～88,78

李白《公无渡河》诗诸说辨证/丁立群//河北大学学报(哲学社会科学版),1993 .02.15～16,6

《白头吟》

义理雅而易越 情韵朴而难及——读《白头吟》及其拟作/郭象//沧州师范专科学校学报,1988 .01.88～93

李白《白头吟》系年析辨/康怀远//甘肃理论学刊,1992 .05.63～66

李白的两首《白头吟》/何志强//大理学院学报(社会科学版),1996/04.69～72

《清平调》

李白清平调三章的解释/俞平伯//唐诗研究论文集,人民文学出版社,1959.128～139

李白清平调修辞与作法之分析/曹树铭//南大中文学报,1962.01.125～129

李白《清平调词》寓意新探/康怀远//甘肃理论学刊,1989 .03.64～66

谈李白《清平调》三章诗的英译/谢卓杰,肖乙华//湖南大学学报,1991.06.98～105

《长生殿》与李白的《清平调》/蒋星煜//戏文,2006.01.11～12(上海交通大学学报(哲学社会科学版),2006 .01.72～75)

李白《清平调》歌审美笔记/孙焕英//民族音乐,2007.01.57～58

《古朗月行》

古代月文化与李白《古朗月行》/刘刚//沈阳师范学院学报(社会科学版),1994.02.24~27。(鞍山师范学院学报,1991.04.66~70)

“众星罗青天,朗者独有月”——李白两首咏月讽喻诗及其诗中月刍议/李暾//云南师范大学学报(教育科学版),1999.01.57~63

《横江词》

关于《横江词》的两个问题/李协民//郑州大学学报(哲学社会科学版),1980.04.41~42

再谈《横江词》的写作年代——兼答何庆善同志/李协民//郑州大学学报(哲学社会科学版),1982.04.84~87

谈《横江词》的写作背景——兼与李协民同志商榷//何庆善/郑州大学学报(哲学社会科学版),1982.01.71~73

《夜泊牛渚怀古》与《横江词六首》考释/郁贤皓//南京师大学报(社会科学版),1988.01.93~96

杜 甫

杜甫《大麦行》赏析/李炎//惠州学院学报,1991.01.89~90

论杜甫的新题乐府/葛晓音//社会科学战线,1996.01.197~204

乐府诗的体式嬗变与创格——杜甫“新题乐府”论(形式篇)/马承五//华中师范大学学报(哲学社会科学版),1996.02.103~109

杜甫边塞诗新探/刘艺//杜甫研究学刊,1996.04.14~21

杜甫边塞诗之儒家思想评议/刘艺//新疆大学学报(哲学社会科学版),1997.03.74~80

杜甫新乐府诗的称谓艺术/于年湖//杜甫研究学刊,2002.04.47~48,51

杜甫新乐府诗语言的文化批判功能/于年湖//咸阳师范学院学报,2003.03.57~60

超越“忠君”——重读杜甫《哀王孙》/李霜琴//合肥学院学报(自然科学版),2003.01.34~38

论杜甫新乐府诗的产生——以《兵车行》的探讨为中心/阮堂明//杜甫研究学刊,2004.01.19~26,77

论杜甫“新题乐府”的艺术创新——以“三吏”“三别”为中心/马承五//杜甫研究学刊,2004.01.12~18

杜甫新题乐府对古乐府的继承和创新/刘清华//甘肃社会科学，2005.02.57～59

论杜甫“三吏”、“三别”的诗体属性——兼及唐代新乐府的有关问题/王辉斌//杜甫研究学刊,2005.03.40～46,77

浅论杜甫“新题乐府”的创作特色/何翊//高等函授学报(哲学社会科学版),2006.03.44～45

“三吏”、“三别”

“三吏”、“三别”散绎/傅庚生//人文杂志,1957.05.71～79

杜甫《石壕吏》简析/广东师院中文系古代文学教研组//华南师范大学学报(社会科学版),1973.09.21,26

试谈《三吏》、《三别》的现实主义精神/徐西亚//宝鸡文理学院学报(社会科学版),1979.01.30～32

从《石壕吏》的人民性谈到杜甫的评价问题/邱鸣皋//徐州师范大学学报(哲学社会科学版), 1979.02.31～35

对于《石壕吏》中“妇啼一何苦”的理解/毛乐耕//江苏大学学报(高教研究版),1979.03.65

《石壕吏》琐谈/张殿臣//吉林师范大学学报(人文社会科学版),1979.04.92～95

略论《三吏》、《三别》的思想意义/杨廷治//河南师范大学学报(哲学社会科学版), 1979.04.112～114,73

《石壕吏》和《念奴娇·赤壁怀古》简析/韦于行//延安大学学报(社会科学版),1980.01.88～92

关于《石壕吏》中的“孙母”问题/张德鸿//云南师范大学学报(哲学社会科学版),1980.01.74～75

杜诗赏析——《石壕吏》/霍松林//陕西师范大学学报(哲学社会科学版),1980.01.117～120,116

“出门看”还是“出看门”/居思信//齐鲁学刊,1980.03.86～88

还是作“老妇出门首”好——杜甫《石壕吏》的一点质疑/刘中一//重庆师范大学学报(哲学社会科学版),1980.03.83～85

《石壕吏》地名质疑/陶瑞芝//南京师大学报(社会科学版),1980.04.64

《石壕吏》“如闻泣幽咽”异议/康今印//天津师范大学学报(社会科学版),1980.05.8

要历史地评价杜诗“三吏”、“三别”/马连儒//前线,1981.02.60~62

刚柔相济,百转千回——谈杜甫《新婚别》中新婚性格的刻画/于中慧//牡丹江师院学报,1981.01.66

《石壕吏》注释异议二则/吴金华//江苏教育,1981.04.22~23

“石壕吏”中的老妇形象一辨/胡宗健//湖南教育,1981.07.31

从《石壕吏》中老妪的形象谈杜诗的人民性/舒文辉//广东民族学院学报,1981.01.53

其事何长,其言何简——说杜甫《石壕吏》/霍松林//名作欣赏,1981.02.6~10

“父母养我时,日夜令我藏”释/张怀平//福建论坛(社科教育版),1981.03.84

“有孙母未去,出入无完裙”释/张怀平//晋阳学刊,1981.01.87

谈杜甫的《垂老别》/萧涤非//文史哲,1982.02.35~38

杜甫《无家别》浅说/李云逸//青海社会科学,1982.04.86~89,104

沉郁顿挫写离情——谈杜甫“三别”的心理描写/周明//语文学刊,1983.06.4~7,3

谈杜甫的《三吏》、《三别》/张兴彦//语文学刊,1983.05.4~6

谈《石壕吏》中的人物形象/朱明伦//辽宁师范大学学报(社会科学版),1983.02.84~86

天地终无情,何以为蒸黎——兼评“三吏”“三别”中的女性形象/简启梅//龙岩师专学报,1984.02.28~31

《新安吏》诗中客吏问答别解/房日晰//西北大学学报(哲学社会科学版),1985.04.61

《石壕吏》主题说述评/张汉清//朝阳师专学报(辽),1985.02.73~75

“出看门”与“出门看”辨——《石壕吏》第四句订误/王硕荃//教学通讯(沧州教育学院学报:社科版),1985.03.36~43

《石壕吏》辨析/肖澄宇//吉林大学社会科学学报(长春),1985.03.64~66

读杜诗《新婚别》札记二则/王穆之//天津师大学报,1986.02.66~67

勿为新婚念,努力事戎行——杜甫《新婚别》赏析/李炎//铁岭师专学报(文科版),1986.03.46~50

从《三吏》、《三别》看杜甫诗歌的人民性/于进海,萧士栋//思茅师专学报,1986.02.27~33

声不失序，音以律文——杜甫《石壕吏》用韵阐微/锐声//天津师范大学学报（自然科学版），1987.05.82～84

《垂老别》"岁暮"新解/申章文//天中学刊，1987.01.20～21

《石壕吏》析疑/陆鼎祥//内蒙古师范大学学报（哲学社会科学版），1987.01.59，47

"胡来但自守，岂复忧西都"——从《三史》《三别》刍议杜甫爱国主义思想的内涵/周文彬//零陵学院学报，1988.04.13～18

"胡来但自守，岂复忧西都"——从《三吏》《三别》对杜甫爱国主义内涵刍议/周文彬//娄底师专学报，1989.01.59～64

寂寞天宝后 园庐但蒿藜——试说杜甫的《无家别》/李炎//郧阳师范高等专科学校学报，1990.03.42～46

杜甫"三别"的审美特征/张京霞//北京林业大学学报，1991 .增刊.94～98

"三吏"、"三别"渊源试探/林正龙//喀什师范学院学报，1992.02.76～80，87

《新安吏》浅析/管遗瑞//杜甫研究学刊，1993.02.66～68

人生无家别，何以为蒸黎——杜甫《三吏》《三别》与肖洛霍夫《人的命运》之比较/王次梅//吉林师范学院学报（哲学社会科学版），1993.04.92～97

浅谈《石壕吏》中的虚写/任祖銮//驻马店师专学报（天中学刊），1994.02.47

关于《石壕吏》"有孙母未去，出入无完裙"的释义/刘大珍//皖西学院学报，1995.04.59

"三吏"、"三别"的继承和创新/经美英//淮阴师范学院学报（哲学社会科学版），1995.04.17～18

《石壕吏》探幽/宇翔//川北教育学院学报，1997.01.12～13，30

从《三吏》、《三别》看杜甫诗歌的人民性/曹千里//金陵职业大学学报，1999.02.58～61

杜甫"三别"的审美特征/张京霞//杜甫研究学刊，2000.01.33～37

独步诗名在 欲语羞雷同——杜甫"三别"同中之别/何兴楚//孝感学院学报，2000.01.80～83

伟大的艺术史诗——论杜甫乐府诗"三吏"、"三别"（之一）/夏松凉//宁波职业技术学院学报，2001.03.6～8

伟大的艺术史诗——论杜甫乐府诗“三吏”、“三别”（之二）/夏松凉//宁波职业技术学院学报，2001.04.32～34，40

叙战乱之苦 下千秋之泪——杜甫“三吏”、“三别”的精神特色和艺术魅力/于华东//齐齐哈尔大学学报（哲学社会科学版），2001.03.32～34

试论杜甫的“三吏”、“三别”/王江//徐州教育学院学报，2001.02.41～43

从“三吏三别”看杜甫忠君观念/沈荣森//杜甫研究学刊，2001.04.12～15

杜甫《石壕吏》中的老翁和石壕吏/迟乃鹏//文学遗产，2003.04.84

《杜甫〈石壕吏〉中的老翁和石壕吏》辨讹/张一平//文学遗产，2004.05.125～127

还《石壕吏》中老翁和石壕吏两个人物的历史本来面目/迟乃鹏//杜甫研究学刊，2004.01.27～29

《无家别》家园意蕴/张京霞//杜甫研究学刊，2004.01.38～42

杜甫《新婚别》和汉古诗《结发为夫妻》、《冉冉孤生竹》之比较/胡春润//湖北经济学院学报（人文社科版），2004.01.130～131

“对话”与“代言”：“三吏”、“三别”的两种叙事形态/陈建森//华南师范大学学报（社会科学版），2005.03.63～67

男权话语中的“新娘子”形象——再读杜甫的《新婚别》/孙艳红//西南民族大学学报（人文社科版），2005.10.177～179

“《石壕吏》，老妇之应役”辨/阳建雄//中国文学研究，2005.01.45～47，51

忧国忧民千秋泪，如诉如泣万代笔——析杜甫“三吏”、“三别”的意旨与魅力/于华东//武汉大学学报（人文科学版），2007.05.658～663

《〈杜甫《石壕吏》中的老翁和石壕吏〉辨讹》辨讹/迟乃鹏//西华大学学报（哲学社会科学版），2007.04.25～31

《前出塞》、《后出塞》

杜甫写典型——分析“前出塞”、“后出塞”/冯文炳//吉林大学社会科学学报，1956.01.99～110

关于《前出塞九首》的主题思想——读杜诗札记/祝秉权//山花，1962.07.43～45

寓哲理于情韵之中——读杜甫《前出塞》（其六）/王立华//湖南教育，1984.11.18

《后出塞五首》漫议/时志仁//天中学刊,1988.03.16~19

雪舞回风致万里从军图——论杜甫组诗《前出塞》的艺术成就/田卫平//古典文学知识,1991.04.109~113

杜诗《前出塞》、《后出塞》四题/朱明伦//杜甫研究学刊,1992.03.12~17

杜甫《前出塞》是为哥舒翰征吐蕃事而发吗/单芳//杜甫研究学刊,1996.02.50~52

杜甫《前出塞》新解/王崇//沈阳师范学院学报(社会科学版),1997.03.13~14

论《前出塞九首》主题的复调/安凌//杜甫研究学刊,1998.03.42~44

情义交战下的征人故事——兼论杜甫《前出塞》九首的叙事特点/陈桂华//杜甫研究学刊,2000.01.27~32

杜甫前后出塞诗漫议/张天健//杜甫研究学刊,2001.02.15~18

《丽人行》

从《丽人行》看杨氏兄妹/李谊//四川师范大学学报(社会科学版),1978.04.59~62

《丽人行》与《羽林郎》——一个改造传统的示例/谢思炜/名作欣赏,1988.04.22~26

揭露腐朽 鞭挞邪恶——说杜甫的《丽人行》和《虢国夫人》/李炎//贵阳师范高等专科学校学报(社会科学版),1990.04.47~51

杜甫《丽人行》的文化学阐释——兼论中国古代文学中的宰相形象/李祝喜//武警工程学院学报,2004.01.60~61

《兵车行》

说杜甫的《兵车行》和《前出塞》/陈贻焮//西北大学学报丛刊(唐代文学),1981.01.115

含情的描叙,沉郁的悲歌——杜甫《兵车行》赏析/晚照//盐城师专,1983.03.71

从《兵车行》看诗史说/吴钢//文史知识,1983.06.109

试论三首反对玄宗开边的唐诗——李白《古风》第三十四、杜甫《兵车行》和白居易《新丰折臂翁》的比较/孙民//沈阳教育学院学刊,1984.01.6~12

杜甫《兵车行》浅探/旗人//宁夏教育学院学刊(文科版),1984.04.26~29

《兵车行》试析/王昱昕//贵阳师范高等专科学校学报(社会科学版),1985.02.45~47

读诗漫说——兼《兵车行》试析/时志仁//信阳师范学院学报(哲学社会科学版),1990.01.108~111

能探风雅无穷意——说杜甫的《兵车行》/葛晓音//古典文学知识,1991.04.19~25

反对不义战争的千古名篇——杜甫《兵车行》思想性浅说/王宝琴//青海师专学报,1991.03.29~30,78

论《兵车行》在杜诗创作历程中的地位/何锡光//杜甫研究学刊,1995.03.9~12

杜甫《兵车行》赏论/李炎//渭南师专学报,1996.03.33~36

关于杜甫《兵车行》的现代思考/秦绍培//杜甫研究学刊,1996.03.15~19

关于杜甫《兵车行》的现代再思考/安凌//杜甫研究学刊,1997.01.15~19

从《兵车行》看杜甫的反战思想/张高兰//内蒙古师范大学学报(哲学社会科学版),2001.增刊.21~22

杜甫与《兵车行》/孙嘉镇,蒋希正//商丘职业技术学院学报,2002.02.29~31

《兵车行》本事系年考/戴建华、陆精康//杜甫研究学刊,2003.04.62~65

了解杜诗诗史性质的一个窗口——《兵车行》赏析/昝娟娟//徐州教育学院学报,2005.03.154~155

"君不见"、"君不闻"句式及杜甫《兵车行》的叙事方式/张冬云//杜甫研究学刊,2005.03.52~58

历史虚构的文学本文——以《兵车行》为例解读杜诗的"诗"与"史"/黄桂凤//辽宁师范大学学报(社会科学版),2005.04.90~93

《哀江头》

杜甫《哀江头》与白居易《长恨歌》比较/刘维治//社会科学辑刊,1989.06.116~119

苦音急调 千载魂消——也谈杜甫的《哀江头》/李炎//吉林师范大学学报(人文社会科学版),1993.01.8~13,7

从《哀江头》看杜诗的《诗史》/丹娘//零陵学院学报,1998.01.83~84

《诗经·黍离》与杜甫《哀江头》异代同调说/曾亚兰//杜甫研究学刊,2007.01.20～33

《悲陈陶》、《悲青坂》

悲歌当哭 寄望良深——说杜甫的《悲陈陶》和《悲青坂》/李炎//自贡师范高等专科学校学报,1990.02.59～63

仓卒济难千古悲——简析杜甫的《悲陈陶》、《悲青坂》/张景荣//名作欣赏,1994.04.36～37,44

卢 纶

卢纶《塞下曲》没有错误/李宏巧//山西师大学报(社会科学版),1982.01.89

也谈卢纶《塞下曲》/钱公煜//读书,1983.08.120

雁·月黑·大雪——和华罗庚先生商榷/张天夫//唐代文学论丛,陕西人民出版社(西安),1983.总2.242～245

《塞下曲》与艺术的真实/孙乃修//飞天(兰州),1984.04.121～122

对《和张仆射塞下曲》注释的两点浅见/张述铮//山东师范大学学报(人文社会科学版),1985.01.56～58

唐诗《塞下曲》新解/宋万学//社会科学辑刊,1987.03.74

卢纶《塞下曲》的意境美/邵菊//语文月刊,1991.04.23

中唐高调 五绝新品——卢纶《塞下曲》赏析/刘南平//名作欣赏,1993.02.78～80,95

卢纶《塞下曲》释疑/吴承学//古典文学知识,1994.02.78～79

对于"大雪满弓刀"句之我见/李文有//锦州师范学院学报(哲学社会科学版),1994.04.30

张 籍

谈张籍乐府中所反映的唐代社会问题/李听凤//文学遗产增刊(作家出版社),1955.01.191～196

略谈张籍及其乐府诗/华忱之//文学遗产增刊(作家出版社),1956.03.96～108

从张籍诗中提出的问题/莫乃群//广西日报,1963.12.3

试论张籍的乐府诗/陈力//云南师范大学学报(哲学社会科学版),1979.02.33~36

论张籍的乐府诗/肖文苑//辽宁师范大学学报(社会科学版),1980.04.44~47

张籍和他的乐府诗/白应东//新疆师范大学学报(哲学社会科学版),1981.02.94~101

《节妇吟》的寓意/高羽//江海学刊(文史哲版),1985.03.83

张籍乐府创作的师承渊源及其对后世的影响/薛亚康//教学研究,1989.02

"道得人心中事"的艺术——张王乐府比较/周明//文学遗产增刊(中华书局),1992.17.140~152

以道得人心中事为工——张籍与白居易/徐希平//西南民族学院学报(哲学社会科学版),1997.01.32~38

论张王乐府中的唱和现象/朱炯远//上海大学学报(社会科学版),1997.05.33~38

"张王乐府"与宋诗/王锡九//铁道师院学报,1998.06.39~42,64

从张王乐府诗体看元白的"新乐府"概念/谢思炜//北京师范大学学报(人文社会科学版),1999.05.80~85

论"张籍王建体"的艺术特征/李军//连云港职业技术学院学报,2002.01. 5~9

谈张籍、王建对新乐府运动的贡献/张佩华//青海社会科学,2003.02.74~75

论张王乐府与唐中期诗学思潮转向/许总//华侨大学学报(哲学社会科学版),2004.02.93~99

论张籍、王建的乐府诗成就/张佩华//青海民族学院学报,2005.02.134~136

张王与元白新乐府创作关系考论/徐礼节//安徽师范大学学报(人文社会科学版),2005.04.451~457

张耒与张籍乐府诗之比较/韩文奇//甘肃广播电视大学学报,2006.02.16~21

张籍《节妇吟》之我见/刘时节//东坡赤壁诗词,2006.03

张王乐府与元白新乐府创作关系再考察/张煜//文学评论,2007.04.89~92

论张耒晚年“乐府效张籍”/徐礼节//安徽大学学报(哲学社会科学版),2007.04.53~57

王　建

闻道西凉州 家家妇人哭——读中唐诗人王建诗歌札记/赵西尧//许昌学院学报,1988.02.76~80

中唐民俗氛围中的王建乐府/陈节/福建师大学报,1991.01.73~77,72

王建、张籍歌诗“同变时流”解/刘光秋//黔东南民族师范高等专科学校学报,2003.05.51~56

简析王建乐府诗的艺术因子/王君泽//德州学院学报,2007.01.28~30,34

王建乐府诗的艺术因子简析/王君泽//太原大学学报,2007.02.47~49

MAIN CONTENTS

《乐府学》稿约

本书是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心主办的专门收录有关乐府学研究文章的学术丛书，暂拟每年出版一辑，以后视情况增加，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不论长短，只要有所发现，有所创新，均欢迎惠赐。文稿一经采用，即付稿酬，并赠样书。

相关注意事项有：

1. 请在文章后附作者简介及联系方式；

2. 注释一律采用脚注，格式按本书样式；

3. 请将文稿用 A4 纸打印并附电子版寄给编辑部；

4. 来稿请寄首都师范大学中国诗歌研究中心《乐府学》编辑部　邮编：100089，E－mail：yuefuxue@126.com，电话：（010）68903017，联系人：吴相洲。

[General Information]
丛书名=
书名=乐府学　第四辑
作者=吴相洲主编
出版社=
出版日期=2009.01
形态项= 333
页数=333
原书定价= 50.00
DX号=000006684792
SS号=12179737
ISBN=978-7-5077-3205-4
分类号=0903030103
主题词=
参考文献格式=吴相洲主编.乐府学　第四辑.北京市：学苑出版社,2009.01.
简介=本书分为体制探源、音乐考察、文学辨析、唐后乐府研究、名篇论丛、文献索引几部分。主要内容包括：雅俗之争与汉代音乐机构之变迁、论中晚唐教坊的发展特点、略论北魏前期音乐及其影响等。